

International Musical Society.
Congress (3rd : 1909 : Vienna,
Austria)
Haydn-Zentenarfeier

ML
410
H4I55
1909
c.1
MUSI



Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

Prof. Harvey Olnick

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/haydnzentenarfe00inte

HAYDN-ZENTENARFEIER

VERBUNDEN MIT DEM

III. MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONGRESS

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT.

PROGRAMMBUCH

ZU DEN FESTAUFFÜHRUNGEN.

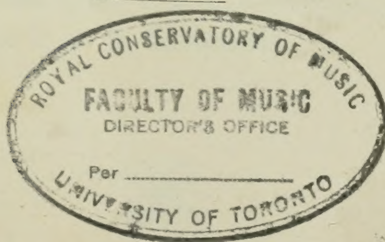
HAYDN-ZENTENARFEIER

VERBUNDEN MIT DEM

III. MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONGRESS

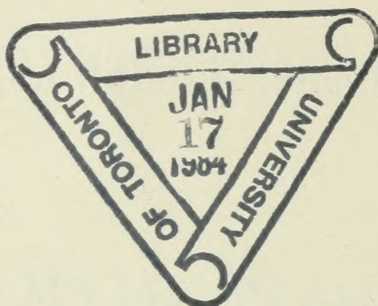
DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT.



PROGRAMMBUCH

ZU DEN FESTAUFFÜHRUNGEN.



ML
410
H4
I55
1909

Dienstag, den 25. Mai 1909

vormittags 11 Uhr in der k. k. Hofburgkapelle

Festmesse

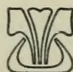
Pontifikalamt, zelebriert von Sr. Exzellenz Herrn Bischof

Dr. Laurenz Mayer.

Aufgeführt werden hiebei:

JOSEPH HAYDN: **Mariazeller Messe.**
MICHAEL HAYDN: **Graduale und Offertorium.**

Dirigent: Herr **Karl Luze,** k. u. k. Hofkapellmeister.
Mitwirkende: **Die k. u. k. Hofkapelle.**



Kyrie.

Kyrie eleison!
Christe eleison!
Kyrie eleison!

Herr, erbarme Dich unser!
Christus, erbarme Dich unser!
Herr, erbarme Dich unser!

Gloria.

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, rex coelestis, Deus Pater omnipotens, Domini Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe zum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Ehre in der Höhe Gott, und auf Erden Friede den Menschen, welche guten Willens sind. Wir loben Dich, wir preisen Dich, wir beten Dich an, wir verherrlichen Dich. Dank sagen wir Dir wegen Deiner großen Herrlichkeit, Herr, unser Gott, König des Himmels, Gott Vater, Allmächtiger, Herr, des Vaters eingeborener Sohn, Jesus Christus, Herr, unser Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser! Der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, nimm auf unser Flehen! Der Du sitzest zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser! Denn Du allein bist heilig, Du allein bist der Herr, Du allein bist der Höchste, Jesus Christus, mit dem heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters. Amen.

Graduale.

Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis ejus cupit nimis; potens in terra erit semen ejus, generatio rectorum benedicetur, gloria et divitiae in domo ejus et justitia ejus manet in saeculum saeculi.

Selig ist der Mann, der den Herrn fürchtet, der große Liebe hat zu seinen Geboten; dess Same wird gewaltig sein auf Erden, das Geschlecht der Frommen wird gesegnet sein, Ehre und Reichtum wird in ihrem Hause sein und ihre Gerechtigkeit bleibet ewiglich.

Psalm 112.

Credo.

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium ornium invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis; et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est; crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas; et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum sanctum Dominum et vivificantem. Qui ex Patre filio que procedit, qui cum Patre et filio simul adoratur et conglorificatur. Qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

Ich glaube an Einen Gott, den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsichtbaren. Und an Einen Herrn, Jesum Christum, den eingeborenen Sohn Gottes, und aus dem Vater geboren vor allen Zeiten. Gott von Gott, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gotte, gezeugt, nicht erschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater, durch welchen alles erschaffen worden ist. Der wegen uns Menschen und wegen unseres Heiles herniederstieg vom Himmel; und empfangen wurde vom heiligen Geiste, geboren aus Maria der Jungfrau, und Mensch ward; der gekreuzigt wurde für uns unter Pontius Pilatus, litt und starb. Und wieder auferstanden ist am dritten Tage nach der Schrift; und aufstieg in den Himmel, sitzet zur Rechten des Vaters, und wieder kommen wird in Herrlichkeit, zu richten die Lebendigen und die Toten, dessen Reich kein Ende sein wird.

Und an den heiligen Geist, der Herr ist und Leben gibt. Der aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und mitverherrlicht wird. Der geredet hat durch die Propheten. Und an eine heilige katholische und apostolische Kirche. Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Und ich erwarte die Auferstehung der Toten und ein ewiges Leben. Amen.

Offertorium.

Justus ut palma florebit, sicut cedrus Libani multiplicabitur in domo Domini, ad enuntiandum mane misericordiam tuam et veritatem tuam per noctem. Alleluja.

Der Gerechte wird gedeihen wie eine Palme, wie die Ceder Libanons wird er sich vermehren im Hause des Herrn, um zu verkünden des Morgens Deine Barmherzigkeit, und Deine Wahrheit bei der Nacht. Halleluja.

Psalm 92.

Sanctus.

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis!

Heilig, heilig, heilig ist der Herr, Gott Sabaoth!
Voll ist Himmel und Erde von Deinem Ruhme.
Hosanna in der Höhe!

Benedictus.

Benedictus qui venit in nomine Domini!
Osanna in excelsis!

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!
Hosanna in der Höhe!

Agnus Dei.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem!

Lamm Gottes, das Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!
Lamm Gottes, das Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme Dich unser!
Lamm Gottes, das Du hinwegnimmst die Sünden der Welt, gib uns den Frieden!



Haydns Mariazeller Messe.

Haydn schrieb die Messe in C dur, die wir allgemein die Mariazeller Messe nennen, im Jahre 1782, in einer Zeit, in der er durch seine Werke, besonders durch seine Sinfonien, bereits zu einem Weltruf gekommen war. Sie ist in der chronologischen Reihenfolge Haydns achte Messe und die letzte, die er als Kapellmeister des Fürsten Eszterházy geschrieben hat. Erst vierzehn Jahre später, nachdem er durch den Tod seines Fürsten eine gründliche Veränderung seiner äußeren Lebensumstände erfahren hatte, durch seine englischen Reisen, die empfangenen Eindrücke und Anregungen, die für London komponierten Werke, ein neuer Mann und innerlich erst der Meister geworden war, den die Kunstgeschichte feiert, wandte er sich wieder der Messenkomposition zu. So bildet die Mariazeller Messe gleichsam den Abschluß eines Kapitels in der Entwicklungsgeschichte ihres Schöpfers.

Die Veranlassung zu dieser Komposition war ganz äußerlich; der Militärverpflegs-Oberverwalter Anton Liebe Edler von Kreutznern hatte die Messe bei Haydn bestellt. Er gehörte einer hochangesehenen, Haydn wohlbekannten und befreundeten Familie an und war der Nachkomme ausgezeichneter, um das Vaterland verdienter Soldaten. Er war eben in den Adelstand erhoben worden und die Vermutung liegt nahe, daß er aus diesem Grunde dem gnadenreichen Wallfahrtsorte Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer neuen, ausgezeichneten Messe bringen wollte. Haydns innigen Zusammenhang mit dieser Familie bezeugen auch die ersten zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, die er 1781 in Wien herausgab, und, wie der Originaltitel ausführlich besagt, »aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Fräulen Francisca Liebe Edle von Kreutznern« widmete.

Haydns handschriftliche Partitur der Mariazeller Messe hat nach mehrfachem Besitzwechsel im Stifte Göttweih in Niederösterreich eine Ruhestätte gefunden. Auf dem Umschlag lautet der Titel von Haydns Hand: »Missa Cellensis, fatta qer il Signor Liebe de Kreutzner, composta di me Giuseppe Haydn 782.« Die Partitur erschien 1823 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, in dem damals üblichen Typendruck unter dem Titel: »Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viola, Basse, 2 Hautbois, Basson, 2 Trompettes, Timballes et Orgue composée par Joseph Haydn«, in der Reihe der in diesem Verlag erschienenen Messen Haydns mit Nr. VII bezeichnet. Der Preis dieser Partitur war drei Thaler. Einen Klavierauszug mit Singstimmen gab später Novello in London heraus.

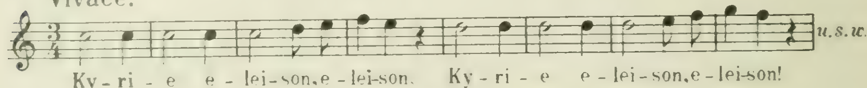
Es ist bekannt, welchen Vorwurf Haydns Kirchenmusik schon zu seiner Zeit erfuhr, und wie er ihn mit der herzlichsten Offenheit und dem reinsten künstlerischen Gewissen abwehrte: »Da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben

hat, wird er mir schon verzeihn, daß ich ihm fröhlich diene.« Es ist die Andacht des in Gott entzückten, auf Gottes Vaterhuld vertrauenden Menschenherzen, die sich in Haydns Messen ausspricht, nicht die des schuldbewußten oder zweifelnden Grüblers. Der Vorwurf zu großer Heiterkeit ist auch nie verstummt, weil Haydns Messen in der Kirche nie verstummen wollten. Die schlichte, naive Innigkeit, die kindlich frohe Frömmigkeit dieser Töne entspricht eben so sehr der besonderen Art religiösen Empfindens des österreichischen Volkes, dessen Sohn Haydn war, daß seine Messen hier noch immer wie ein freundliches heiteres Heiligenbild verehrt, geliebt und verlangt werden. Die Pflege dieser Werke in der katholischen Kirche hat auch nie nachgelassen, und unter allen Messen Haydns war und ist gerade die Mariazeller Messe die beliebteste bis auf den heutigen Tag.

In ruhiger würdevoller Haltung fängt das Kyrie an. Vom Baß aufsteigend treten die Singstimmen nacheinander ein und machen in langgedehnten Akkorden eine kurze feierliche Einleitung.

Dann singt eine einzelne Sopranstimme unter lebhafter Begleitung der Violinen das Hauptthema:

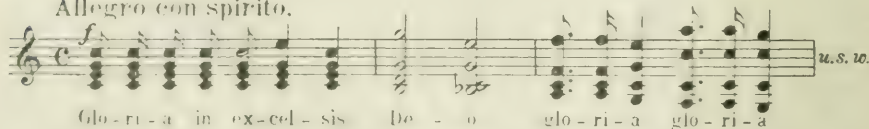
1.



Dieses wird vom Chor mit vollem Orchester wiederholt, durch kleine Nachahmungsfiguren ergänzt und zur größten Klangfülle gesteigert. Auch die Violinfiguren werden immer lebhafter und die Musik wendet sich der Dominante zu. In dieser wird das Hauptthema von einer Altstimme wieder aufgenommen, vom Chor auf neue Art weitergeführt, nach wenigen Takten die Haupttonart wieder erreicht und hier das Hauptthema dem Chor überlassen. Diesen unterstützt das Orchester auf das lebhafteste bis zum rauschenden, festlichen Schluß.

Glänzend und schwungvoll setzt das Gloria ein; in seinen Rhythmen zeigt sich das Streben nach möglichster Eindringlichkeit der Deklamation:

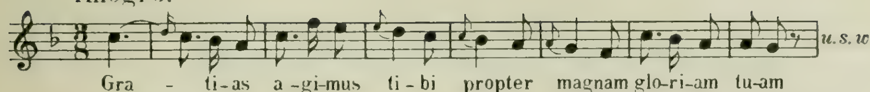
2.



aber ebenso plastisch gelangt gleich darauf der Gegensatz des unisono absteigenden Et in terra pax zum Ausdruck. Die Steigerung des folgenden Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te hält sich im Rahmen der Grundtonart und bildet den Schluß des ersten Teiles. In der Unterdominante, auch in Tempo und Takt kontrastierend, hebt eine Sopranstimme den zweiten Teil an:

3.

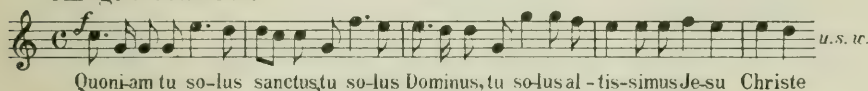
Allegro.



Es entfaltet sich eine freundliche Arie mit zarter Begleitung der Violinen und Orgel; das dankerfüllte Herz lobt den allmächtigen Schöpfer und seinen eingebornen Sohn. Erst wenn der Sünden der Welt gedacht wird, setzt der Chor in düsteren Akkorden der Moll-Tonart ein. Sein Flehen um Erbarmen kommt in lauten Harmonien zum Ausdruck und endet in wortlosen Seufzern der Violinen. Hoffnungsfreudigkeit und Glaubenskraft spricht sich im dritten Teile aus:

4.

Allegro con brio.



und das abschließende Amen wird in einem kurzem energischen Nachahmungssatze gesungen, der sich nach und nach zur Homophonie des Ganzen konzentriert.

Auch das Credo fängt wie das Gloria, entgegen den strengeren Vorschriften des Gottesdienstes, mit den Worten der Intonation an. Es ist, als wären diese für den glaubensstarken Komponisten unbedingtes Herzensbedürfnis gewesen. Das Bekenntnis ist stark und einmütig, die musikalische Ausdrucksweise ganz homophon. Ein Volk ist's, das hier singt; dementsprechend ist auch das Orchester vollstimmig und großzügig gehalten, die melodischen Linien heben sich leicht faßlich heraus. Erst der sanft kontrastierende zweite Teil ist kunstvoller gesetzt; eine Tenorstimme läßt sich hören:

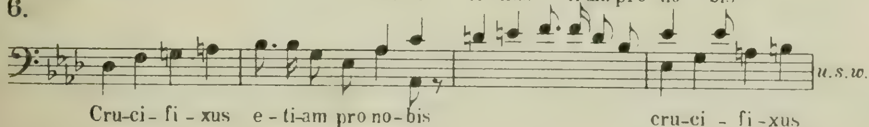
5.

Largo.



Ein Gesang, der in seiner Milde die Menschwerdung des Gottessohnes illustriert und durch eine plötzliche Wendung in eine dunklere Tonart das Leiden ahnen läßt, das er auf sich genommen. Von diesem erzählt der Chor in einem herben, von schmerzensvollen Vorhalten begleiteten Nachahmungsmotiv:

6.



Der kurze Satz, der sich daraus entfaltet, führt in düsteren Klängen die Singstimmen zu ihren tiefsten Tönen hinab; es ist die Musik zur Grablegung Christi, die diesen Teil schließt. Der dritte Teil hebt musikalisch so an, wie der erste. Die kräftigen Töne frohen Glaubens, werden zu den Worten von der Auferstehung benützt. Eine lebhafte Fuge malt zum Schluß die Freuden des künftigen Lebens aus.

In weihevollen Akkorden beginnt das Sanctus. Bald leise, bald laut ruft es der Chor in homophoner Satzart aus. Aber in lebhafter Bewegung und glänzenden Klängen wird darauf der Ruhm des Herrn verkündigt, von dem Himmel und Erde voll sind.

Das Benedictus wird vom Orchester eröffnet. Der Chor wiederholt die eindringliche Weise, unisono anhebend, kleine Nachahmungsfiguren benützend, im ganzen jedoch wie im Sanctus homophon singend, und wechselt zweimal mit dem Soloquartett ab. Die melodische Phrase, mit der die Quartettstimmen paarweise eintreten

7.
Alt und Tenor — Sopran und Bass
Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus

berührt uns heute wie eine unbewußte Vorahnung Haydns, daß er fünfzehn Jahre später der Schöpfer unseres »Gott erhalte!« werden sollte. Noch auffallender ist aber die Tatsache, daß Haydn zu diesem Satz die Musik einer Arie »Qualche volta non fa male« aus seiner Oper »Il mondo della luna« (2. Akt, 4. Szene) benützt hat, einem Werke, das er fünf Jahre früher für das fürstliche Theater in Eszterház geschrieben hatte. Das abschließende Osanna ist aus Motiven des im Sanctus verwendeten Preisgesanges gebildet.

Ernste Töne werden im Agnus angestimmt. Zweimal wird Gottes Lamm mit Inbrunst angerufen:

8.
Adagio.
A - gnus Dei, a - gnus Dei!

und der Ruf wiederholt sich nach der demütigen Bitte um Erbarmen mit erhöhter Macht, bald in der Dur-, bald wieder in der Moll-Tonart. Das darauffolgende, das Werk abschließende dona nobis wird in einer lebhaft bewegten, gegen Schluß immer glänzenderen Fuge gesungen, in der nur einzelne langgezogene Töne der Baßstimme auf die wohltuende Ruhe des erwünschten und erbetenen dauernden Seelenfriedens hinzudeuten scheinen.

Zwei Einlagen von Michael Haydn.

Joseph Haydns jüngerer Bruder Michael 1737 zu Rohrau in Niederösterreich geboren, 1806 in Salzburg gestorben, war als Knabe Solosopranist am Stefansdom, mit 20 Jahren bischöflicher Kapellmeister zu Großwardein und seit 1762 erzbischöflicher Orchesterdirektor, dann Konzertmeister und Organist bei St. Peter in Salzburg. Hier verlebte er in glücklicher Ehe und einem angenehmen Freundeskreise 44 ruhige, der künstlerischen Arbeit gewidmete Jahre, in denen er sich den Ruf eines ausgezeichneten Komponisten und vorzüglichen Lehrers erwarb. Zu höchst wurden schon von seinen Zeitgenossen, darunter auch von den größten musikalischen Geistern: Joseph Haydn und Mozart, seine Kirchenkompositionen geschätzt. 24 lateinische und 4 deutsche Messen, 2 Requiem, 114 Graduale, 67 Offertorien, viele Vespern, Litaneien und dergleichen haben sich von ihm lebendig erhalten und werden in den katholischen Kirchen Österreichs bis auf den heutigen Tag nicht weniger gepflegt, als die Werke seines großen Bruders. Zu seiner Zeit wurden aber auch Opern, Kantaten, Oratorien, Sinfonien, Serenaden, Konzerte und Kammermusikwerke aller Art von ihm aufgeführt. Das meiste davon blieb Manuskript. Er war einer der bekanntesten Komponisten von einfachen, meist heiteren, geselligen Liedern für vier Männerstimmen, die er zunächst für seinen engeren Kreis schrieb, und wurde dadurch zum Mitbegründer des modernen in allen Ländern deutscher Zunge so weit verbreiteten Männerchorgesanges.

Zwei seiner kleinen Kirchenwerke werden bei unserem Feste als Einlagen in seines Bruders »Mariazeller Messe« benutzt. Als Graduale der Chor »Beatus vir«, als Offertorium »Justus ut palma«.

Beatus vir.

Durchwegs homophon gehalten, entwickelt sich das Stück aus zwei Themen, die nach Art der beiden Hauptthemen eines Symphonie- oder Sonatensatzes einander gegenüber gestellt sind. Die Sopranstimme hat die Führung. Das erste Thema

1. **Allegro spiritoso.**

Be - a tus vir, qui ti - met Do - mi - num,

in man - da - tis e - jus cu - pit ni - - - mis *u.s.w.*

nimmt den größten Teil des Textes in Anspruch. Beim Worte Gloria wendet sich die Musik zur Dur-Tonart, in der das zweite Thema auf die Wiederholung der Anfangsworte gesetzt wird.

2.

Be - a - tus vir qui ti - - met Do - mi - num

Zu erhöhter Wirkung kommt dieser Gegensatz, wenn nach der Wiederholung des Hauptthemas die Wendung nach dem Dur der Tonika erreicht wird und das zweite Thema in C Dur wieder einsetzt.

Justus ut palma.

Ähnlich dem Graduale »Beatus vir« ist auch dieser Chor größtenteils homophon gehalten. Er entwickelt sich dem Text entsprechend, aus dem einen gleich in den ersten Takten festgesetzten Thema:

3. Allegro.

Jus - tus ut pal-ma flo - re - bit sic - ut ce - drus

Li - ba-ni mul- - ti - pli - ca - bi-tur in do - mo Do-mi-ni

Mit einem neuen, kurzen Motiv setzt nur zum Schluß das Alleluja ein:

4.

Al - le - lu- - - ja!

mehr eine Ergänzung, als einen Gegensatz bildend.

Eusebius Mandyczewski.

Mittwoch, den 26. Mai 1909

mittags 12 Uhr im Großen Musikvereinssaale

Festversammlung.

Programm:

1. JOSEPH HAYDN: **Ouverture D=dur.**
2. **Festrede,** gehalten von Herrn Prof. Dr. Guido Adler.
3. JOSEPH HAYDN: **Erste Sinfonie.**
   „ „ **Letzte Sinfonie.**
   „ „ **Te Deum** für Chor, Orchester und Orgel.

Dirigent: Herr Hofoperndirektor **Felix v. Weingartner.**

Mitwirkende: Herr Hoforganist **Rudolf Dittrich,** die **Wiener Singakademie,** der „**Schubertbund**“, das **k. k. Hofopernorchester.**



Te Deum.

Te Deum laudamus! Te Dominum confitemur! Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.

Tibi omnes Angeli, tibi coeli et universae potestates, tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant: Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae. Te gloriosus Apostolorum chorus, te Prophetarum laudabilis numerus, te Martyrum candidatus laudat exercitus; te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia; Patrem immensae majestatis, venerandum tuum verum et unicum Filium, sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Tu rex gloriae, Christe! Tu patris sempiternus es filius. Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum. Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum. Tu ad dexteram Dei sedes in gloria Patris. Judex crederis esse venturus.

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.

Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

Dich, o Gott, loben wir! Dich, o Gott, bekennen wir! Dich, ewiger Vater, verehrt die ganze Erde.

Alle Engel, Himmel, die gesamten Mächte, Cherubim und Seraphim rufen mit unaufhörlicher Stimme Dir zu: Heilig, heilig, heilig, Herr Gott Sabaoth. Voll sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit und Majestät. Dich preiset die glorreiche Schar der Apostel, der Propheten lobwürdige Zahl, der Märtyrer glänzendes Heer; Dich bekennt auf dem ganzen Erdkreise die heilige Kirche; Dich, den Vater von unendlicher Majestät, Deinen verehrungswürdigen und einzigen Sohn, und auch den Tröster, den heiligen Geist.

Du bist der König der Herrlichkeit, Christus! Du bist des Vaters ewiger Sohn. Du scheutest nicht, als Du der Menschheit Erlösung übernommen, der Jungfrau Schoß. Du hast den Tod überwunden und den Gläubigen das Himmelreich geöffnet. Du sitzest zur Rechten Gottes in der Herrlichkeit des Vaters. Wir glauben, daß Du einst als Richter kommen wirst.

Daher bitten wir Dich, Du mögest zu Hilfe kommen Deinen Dienern, die Du mit Deinem kostbaren Blute erlöset hast.

Gib, daß wir in Gemeinschaft mit Deinen Heiligen ewigen Ruhmes teilhaftig werden.

Salvum fac populum tuum, Domine et benedic hereditati tuae! Et rege eos et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te, et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi. Dignare Domine, die isto sine peccato nos custodire. Miserere nostri, Domine! Miserere nostri! Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quem ad modum speravimus in te.

In te Domine speravi; non confundar in aeternum.

Rette Dein Volk, o Herr, und segne Dein Erbteil! Leite und erhebe es in Ewigkeit.

Alle Tage preisen wir Dich und loben Deinen Namen von Ewigkeit zu Ewigkeit. Würdige Dich, o Herr, uns an diesem Tage ohne Sünde zu bewahren. Erbarme Dich unser, o Herr! Erbarme Dich unser! Deine Barmherzigkeit komme über uns, o Herr, wie wir ja auf Dich gehofft haben.

Auf Dich, o Herr, habe ich gehofft; nicht werde ich zu Schanden werden in Ewigkeit.



Ouverture D dur.

Die von Franz Wüllner herausgegebene Partitur des Werkes enthält folgende Bemerkung C. F. Pohls:

»In Haydns thematischem Katalog seiner Werke findet sich unter den Symphonien als Nr. 85 die vorliegende Ouvertüre. Ob nur dieser eine Satz bestand und wirklich als Ouvertüre zu einer Oper diente, oder ob damit etwa der letzte Satz einer bis jetzt unbekannten Symphonie zu gelten hat, ist nicht zu ermitteln. Im Dehnschen Katalog ist die Ouvertüre unter Nr. 87 angegeben und im Katalog der Philharmonic Society in London unter Nr. 342. Als »Ouverture« bezeichnet erschien sie (etwa um die Mitte der Achtzigerjahre) bei Hoffmeister in Wien in Stimmen. Die Zeit der Komposition dürfte in die Siebzigerjahre fallen.«

Die Annahme, daß es sich hier nicht um ein selbständiges Stück, sondern um den letzten Satz einer Sinfonie handle, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, da das Stück formal nicht dem Typus der Ouvertüre oder Sonate entspricht, sondern mehr zur Rondoform hinneigt. Ob nun aber selbständig, oder Teil eines größeren Werkes, es geht ein so frischer, hinreißender Zug durch das Sätzchen, daß man es gerne hört und sofort in Stimmung kommt. Es ist für ganz kleines Orchester geschrieben: nur eine Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner und Streichorchester. Das Thema setzt sofort ohne Umschweife »*Presto*« ein

1.



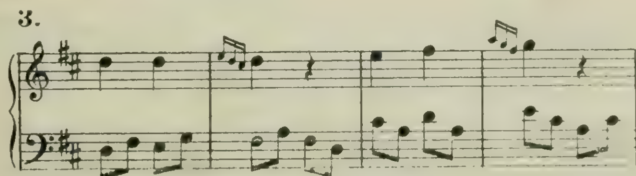
die kurze Periode wird wiederholt, dann motivisch weitergeführt bis zu einer Fermate; als Antwort setzt ein aus dem Anfangsmotiv gebildetes zweites Thema

2.



fort. Auch dieser zweite Teil wird wiederholt. Nach der Wiederholung führen die Bässe die Achtelbewegung fort, während erste Geige, Flöte und Oboen ein neues Motiv bringen;

3.



nach vier Takten dann Umkehrung, die hohen Stimmen bringen die Achtelbewegung während die Bässe das aus Viertelnoten gebildete Motiv aufnehmen. Das motivische Material der Ouvertüre ist aber hiemit erschöpft. Eine Art Durchführung verarbeitet die zwei ersten Themen und leitet zur Wiederholung des ersten Teiles hin. Vor dem Schlusse erscheint das Hauptthema im unisono des ganzen Orchesters ganz merkwürdig rhythmisch und chromatisch verzerrt, um aber sofort wieder in das rasch dahinsprudelnde Tempo des ganzen Stückes überzugehen und dem Schlusse zuzueilen.

Erste Sinfonie, D dur.
Letzte Sinfonie, D dur.

Die Vergleichung dieser beiden Werke, Haydn als Sinfoniker am Beginn und am Höhepunkte seines Schaffens zeigend, gibt Gelegenheit festzustellen, welche Entwicklung Haydn selbst durchgemacht, aber auch welche Wendung der Instrumentalstil seinerzeit in knapp einem halben Jahrhundert genommen, Die erste Symphonie entstand im Jahre 1759, die letzte wurde am 4. Mai 1795 in London zum erstenmal aufgeführt. Beide stehen in D dur; das ist aber auch alles, was sie miteinander gemeinsam haben. Schon rein äußerlich unterscheiden sie sich; die erste besteht aus drei Sätzen, die letzte aus deren vier. Die einzelnen Sätze sind in der ersten von ganz geringem Umfange, während sie in der letzten eine ziemliche Ausdehnung gewonnen haben. Als Orchesterbesetzung weist die erste außer Streichern nur zwei Oboen und zwei Hörner auf, der Mittelsatz wird nur von Streichern ausgeführt; die letzte dagegen hat die volle Besetzung des sogenannten klassischen Orchesters: je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten sowie Pauken und Streichorchester. Weit größer aber noch ist der Unterschied in innerlich-musikalischer Beziehung, in Hinsicht auf Harmonik, Stimmführung und Form.

Der erste Satz (Presto C) der ersten Symphonie beginnt unmittelbar mit dem Hauptthema

1.

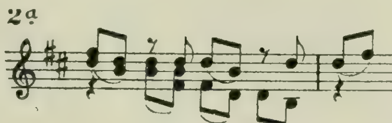
eine eigentliche Weiterführung fehlt. Nach einem Halbschlusse auf *A* setzt ein zweites Thema wieder in der Haupttonart ein

2.

tr

Ausgeprägte Charakteristik ist auch bei diesem zweiten Thema nicht zu finden; es setzt sich gangartig fort und schließt merkwürdigerweise auf

einen Quintsext-Akkord mit *gis* im Baß. Hieran reiht sich noch ein neues Achtelmotiv



in H moll, das durch Alteration der Terz über *E* nach *A*, der Dominanttonart des ganzen Satzes hinführt, auf welcher der erste Teil schließt. Nach seiner Wiederholung erscheinen in der Dominanttonart verschiedene Passagen und Gänge, die man als eine Art Durchführung bezeichnen könnte, obzwar die Verwendung des im ersten Teile vorhandenen motivischen Materials ganz mangelt. Wieder ein Abschluß auf *A* und hierauf Wiederholung des ersten Teiles. In dieser Wiederholung, die den dritten Teil des Satzes bildet, erscheinen erstes und zweites Thema unverändert in der Haupttonart; das dritte Thema erscheint auf der Dominante, die sich durch sofortige Verwendung der kleinen Septime als solche zu erkennen gibt. Wenn nun auch in diesem ersten Satz einzelne Themen unterschieden werden können, die auch durch Schlußkadenzen gewöhnlich markiert sind, so vermißt man doch einen gewissen Kontrast dieser Themen untereinander. Die scharfe rhythmische und tonale Gegenüberstellung, die im Haupt- und Seitenthema der klassischen Symphonie zu finden sind, fehlt noch vollständig. Die Linien fließen noch zu sehr ineinander, das Bewußtsein der Form ist noch nicht erwacht.

Ungemein reizvoll ist der zweite Satz (Andante $^2/_4$) der ersten Sinfonie. Die Unbeholfenheit der formalen Gestaltung ist man hier versucht als beabsichtigte Freiheit anzusehen. Das erste Thema



beherrscht, namentlich mit dem Triolen-Auftakt, das ganze Stück, das nur vom Streichorchester ausgeführt durch kurze nachahmende Episoden sehr abwechslungsreich wird.

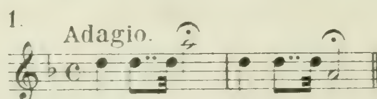
Der dritte Satz (Presto $^3/_8$) ist der typische Schlußsatz der italienischen oder neapolitanischen »Sinfonia«, die, ursprünglich nur als Operneinleitung verwendet, die Stammutter der Konzertsinfonie geworden ist. Der erste Teil mit dem Thema



schließt auf der Dominante und wird wiederholt. Der zweite Teil beginnt mit demselben Thema, diesmal auf der Dominante und schließt in der Haupttonart.

Haydn schrieb seine erste Sinfonie, wie erwähnt, im Jahre 1759, u. zw. in Unter-Lukawec bei Pilsen, wo er Kapellmeister des Grafen Morzin war. Sicherlich hat er die gleichartigen Werke, die zu seiner Zeit schon bestanden, gekannt: Die Symphonien der Mannheimer und der damals in Wien lebenden Komponisten, wie Wagenseil, Monn usw. Der Einfluß dieser Komponisten auf Haydn in seiner frühesten Schaffensperiode ist deutlich erkennbar. Hat Haydn gegenüber diesen Männern aber schon einzelne individuelle Züge, so sind sie ihm in technischer Hinsicht damals über. Sie verwenden schon ein reicheres Orchester, halten die einzelnen Sätze nicht mehr so knapp und haben bereits die Vierzahl der Sätze eingeführt. Während sie aber in ihrer Schablone stecken blieben, hat sich Haydn immer weiter und größer entwickelt und die Form endgültig zum Abschlusse gebracht. Allerdings fällt zwischen die ersten und letzten Werke Haydns das Auftreten Mozarts. Als Haydn für seine zweite englische Reise die berühmten englischen 12 Symphonien schrieb, deren letzte seine letzte überhaupt war, war Mozart schon tot und seine Meisterwerke der Welt bereits geschenkt. Daß es Haydn noch in hohem Alter möglich war aus den frischen Quellen der Kunst stets neue Nahrung zu finden und alles Neuaufgenommene schaffend zu verarbeiten, das ist allerdings wunderbar. Haydn selbst hat die D dur-Symphonie (mit der Einleitung in D moll) als die zwölfte, die er in England komponierte, bezeichnet; im Katalog der »Philharmonic Society« in London steht sie als Nr. 7. Da Haydn ihr keine andere mehr folgen ließ, muß sie uns als Schlußwort in Bezug auf seine Sinfoniemusik gelten.

Die langsame Einleitung zum ersten Satz vor dem Eintritte des eigentlichen ersten Teiles ist zu jener Zeit bereits Regel. Hier fängt sie besonders wuchtig und eindrucksvoll, wie aus massigen Quadern zusammengesetzt, an.



Die Fortsetzung bringt einen sanften Gegensatz zu dieser schicksalsschweren Mahnung. Hierauf nochmals der Fundamentalschritt von Grundton und Quint, diesmal in *F*, wieder die lieblich-abwehrende Entgegnung, leise zögernd fortgeführt; sorglos und unbekümmert setzt das Hauptthema (Allegro, **C**) ein:



Ein zweites Thema

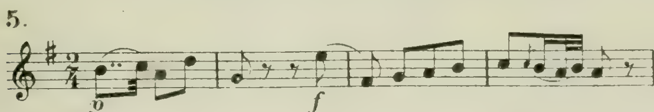


folgt bald, ebenso ein drittes:

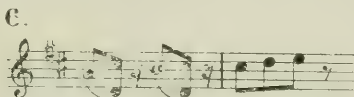


Schon der erste Teil, der wiederholt wird, bringt mannigfache Verarbeitungen dieser Themen. Noch mehr ist dies natürlich im eigentlichen Durchführungsteile der Fall. Der dritte Teil verwertet nur mehr das erste und zweite Thema.

Der zweite Satz (Andante, $^2/_4$) mit dem Thema



das folgendermaßen beantwortet wird



ist eine Kombination von kleiner Rondo- und Variationenform. Das Thema kehrt in verschiedenen Figurationen und Umkleidungen stets wieder

Der dritte Satz ist ein flottes Menuetto mit dem Anfang



Das Trio, ein wiegender Ländler,



atmet Wienerwaldluft. Die witzige Behandlung der Holzbläser macht Menuetto und Trio besonders anmutig.

Der vierte Satz beginnt mit einem Orgelpunkt auf *D*, der den Hintergrund für das frische Hauptthema abgibt.



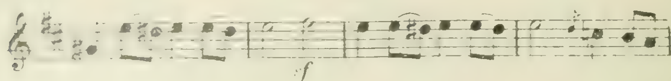
Bei der Wiederholung in der höheren Oktave bringen die zweiten Geigen sofort einen Gegensatz, der im weiteren Verlaufe des Satzes thematische Bedeutung gewinnt.

10.



Das zweite Thema lautet:

11.



Diese Themen werden — nicht bloß im Durchführungsteile — mannigfach übereinandergestellt und durch Zuteilung an die verschiedenen Instrumente und Instrumentengruppen in der vielgestaltigsten Weise verarbeitet.

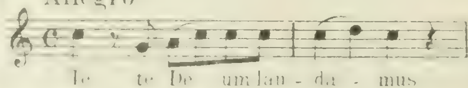
Te Deum

für Chor, Orchester und Orgel.

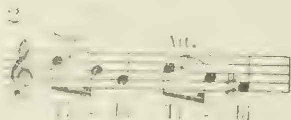
Haydn hat zwei Kompositionen auf die Worte des Te Deum geschrieben, beide in C dur. Die eine kürzere und kleinere Komposition aus der Mitte der Siebzigerjahre stammend, die andere heute zur Aufführung gelangende, die der Meister um das Jahr 1800 schrieb. Ursprünglich in Paris erschienen, wurde dieses letztere Werk später von Breitkopf & Härtel in Leipzig erworben, die es mit einem deutschen Text von C. A. H. Clodius herausgaben. Das Stück zeigt Haydn auf der Höhe seiner Meisterschaft in voller Beherrschung aller musikalischer Mittel seiner Zeit.

Das Orchester besteht aus je zwei Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, ferner drei Trompeten, Pauken, Streichern und Orgel, der Chor ist vierstimmig (Sopran, Alt, Tenor, Baß).

Eine achttaktige Orchester-Einleitung in vollem Forte bringt gleich das erste Thema des Werkes, welches vom Chor unisono angestimmt wird

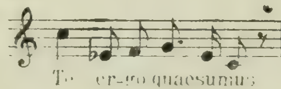


die symmetrisch gebaute Periode leitet zum zweiten Thema auf das Dominante hin.



Zuerst vom Sopran und Alt angestimmt, wird es in gleicher Weise von den Männerstimmen fortgesetzt. Die Dominanttonart wird in der ganzen Satzkette konsequent festgehalten bis zum Wiedereintritt des ersten Themas auf der Grundtonart. Von gelegentlichen Ausweichungen abgesehen, bewegt sich der Schluß dieses ersten Teiles ziemlich homophon weiter in C dur bis er auf dem G dur-Dreiklang schließt. Ein unisono C des Orchesters eröffnet den Mittelsatz, welcher auf die Textworte »Te ergo quaesumus famulis tuis subveni« gestützt, durch reiche Chromatik vereint mit dem langsamen Tempo (Adagio) einen flehenden, klagenden Ausdruck erhält.

3.



An diesen ganz kurzen Mittelteil schließt sich sofort der Schlußteil, wieder im hellen freudigen C dur (Allegro moderato). Durch gelegentliche kleine Nachahmung wird etwas Abwechslung in den Satz gebracht bis eine, wenn auch kurze, so doch sehr schön gebaute Doppelfuge anhebt

4.

Sopr.
In te Do-mi-ne spe-ra - - - - - - - - - vi
Alt.
Non confun-dar non con - fun-dar in ae - ternum in ae - ternum

der synkopierte Rhythmus des »non confundar« beherrscht die Coda, die mit dieser stolzen Ewigkeitsverkündigung schließt.

Hugo Botstiber.

Donnerstag, den 27. Mai 1909

$6^1/_2$ Uhr abends

im

Großen Musikvereinssaale.

Historisches Konzert

unter Leitung des Herrn Konzertdirektors **Franz Schalk**
k. k. Hofopernkapellmeister.

Mitwirkende:

Madame **Wanda Landowska** . . . . (Cembalo)
Herr Hoforganist **Rudolf Dittrich** . . . . . . (Orgel)
„ k. k. Konzertmeister Professor **Arnold Rosé** (Violine)
„ Hofmusiker **Friedrich Buxbaum** . . . . (Violoncello)
„ Professor **Richard Baumgärtel** . . . . . (Oboe)
„ Hofmusiker **Hermann Thaten** . . . . . (Fagott)

Chor: **Der Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde.**
Der Wiener Männergesang-Verein.
Orchester: **Das k. k. Hofopernorchester.**

Cembalo von Pleyel in Paris.
Konzertorgel von Gebrüder Rieger in Jägerndorf.

Programm.

1. **Johann Josef Fux** (1660—1741): Ouverture in D moll für zwei Oboen, Fagott, Streichorchester und Continuo.

   Ouverture (Grave, Allegro, Grave) — Menuet — Aria (Adagio) — Fuga (Presto) — Lentement — Gigue — Aria.

2. **Johann Josef Fux**: Zwei Motetten für 4stimmigen gemischten Chor a capella.

a) Libera. In expositione funeris.

(Komp. vor 1718.)

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra, dum veneris iudicare saeculum per ignem.

V. Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira, quando coeli movendi sunt et terra.

Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde, dum veneris iudicare saeculum per ignem.

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Libera me, etc.

Errette mich, o Herr, von dem ewigen Tode, an jenem schrecklichen Tage, wann Himmel und Erde bewegt werden, da du kommen wirst, die Welt zu richten durch Feuer.

V. Zittern und Furcht überfällt mich, wenn die Untersuchung kommt und die künftige Rache, wann Himmel und Erde erschüttert werden.

Jener Tag, der Tag des Zornes, des Elends und des Jammers, der große und überaus bittere Tag, da du kommen wirst, die Welt zu richten durch Feuer.

O Herr, gib ihnen die ewige Ruhe, und das ewige Licht leuchte ihnen.

Errette mich u. s. w.

b) Offertorium »Ad te, Domine, levavi animam meam«.

(Komp. zwischen 1711 u. 1714.)

Ad te, Domine, levavi animam meam: Deus meus, in te confido, non erubescam: neque irrideant me inimici mei: etenim universi, qui te exspectant, non confundentur.

Zu dir, o Herr, erheb' ich meine Seele: Mein Gott, auf dich vertraue ich, laß mich nicht zu Schanden werden und nicht zum Spotte meiner Feinde; denn alle, die deiner harren, werden nicht zu Schanden.

3. **Georg Mathias Monn** (1717—1750): Sinfonie in D dur für zwei Flöten, Fagott, zwei Hörner, Streichorchester und Continuo.

(Komponiert 1740.)

Allegro, C — Aria, Andante un poco, 2/4 — Menuetto, 3/4 — Allegro, 2/4.

4. **Georg Muffat** (1645—1704): Toccata in C moll für Orgel.

(Erschienen 1690.)

5. **Jakob Handl (Gallus)** (1560—1591):

a) Venite, ascendamus. 8stimmiger Doppelchor.

(Opus Musicum, I. 2. Erschienen 1586.)

Venite ascendamus ad montem Domini, quia de Sion exibit lex et verbum Domini de Jerusalem; congregamini et confortamini populi, ecce laetificabo vos et adducam vos in montem sanctum meum.

Kommt, laßt uns auf den Berg des Herrn steigen, denn von Sion wird das Gesetz ausgehen und das Wort des Herrn von Jerusalem; versammelt euch und ermannet euch, ihr Völker, siehe, ich will euch erfreuen und euch auf meinen heiligen Berg führen.

Venite, benedicti patris mei, possidete regnum, quod vobis paratum est a constitutione mundi; (congregamini etc.).

Kommet her, ihr Gesegneten meines Vaters, nehmt in Besitz das Reich, das euch bereitet ist vom Anbeginn der Welt; (versammelt euch u. s. w.).

b) Der 150. Psalm. 16stimmiger Doppelchor.

(Opus Musicum, I. 31.)

Laudate Dominum in sanctis eius, laudate eum in firmamento virtutis eius.

Laudate eum in virtutibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara.

Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo.

Laudate eum in cimbalis bene sonantibus, laudate eum in cimbalis iubilationis.

Omnis spiritus laudet Dominum.

Lobet den Herrn in seinem Heiligtum, lobet ihn in seiner mächtigen Feste!

Lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn ob seiner großen Herrlichkeit!

Lobet ihn mit Posaunen! Lobet ihn mit Psalter und Harfe!

Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!

Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit schallenden Zimbeln!

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!

c) Musica noster amor.

(Moralia. Op. posth. Erschienen 1596.)

Musica noster amor sit fida pedisequa vatum molliter ad cunas fingere nata melos. Exulet hostiles acuens tarantara motus. Vivat et Aonidum castra Poesis amet. Et lacrimas vatum colit et suspiria Caesar! Vivat, io magnis turba sacrata diis!	*In freier Übersetzung:* *Die Musik, unsere Liebe, sei eine treue Begleiterin der Dichter, Sie, die geschaffen ist, zarte Melodien an der Wiege zu formen. Fort mit einem Liede, das feindliche Gefühle aufstachelt! Taratantara! Hoch die Dichtkunst! sie möge das Musenlager lieben! Der Kaiser selbst achtet die Tränen und die Seufzer der Dichter. Hoch lebe die großen Göttern geheiligte Menge!*

6. **Michael Haydn** (1737—1806): Sinfonie in Es dur für zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner und Streichorchester.
(Komponiert 1783.)
Allegro spiritoso, $^3/_4$ — Adagietto affetuoso, $^2/_4$ — Finale. Presto, $^6/_8$.

7. **Joseph Haydn** (1732 — 1809): Konzertante in B dur für Violine, Violoncello, Oboe und Fagott mit Begleitung des Orchesters.
(Komponiert London 1792.)
Allegro, **C** — Andante, $^6/_8$ — Allegro con spirito, $^2/_4$.

8. **Orazio Benevoli** (1602—1672): Credo aus der 53stimmigen Festmesse zur Einweihung des Domes in Salzburg, 1628, für Soli, zwei Chöre, zwei Orchester und Orgel.

Soli:

I. Chor.	II. Chor.
Frau **Lilli Claus-Neuroth**	Frl. **M. Heim***
Frl. **Leopoldine Sedlmayer***	Frau **A. Richter-Cankl**
„ **Berta Katzmayer**	Frl. **Henriette Müller-Mühlwerth***
„ **Anna Meinl**	Herr **Fritz Zimmermann**
Herr **Rudolf Traxler**	„ **Karl Bagar***
„ **Josef Paul**	„ **Dr. Ludwig Hauswirth**
„ **Dr. Nikolaus Schwarz**	„ **Emil Nisky**
„ **Ferdinand Graf**	

* Mit Genehmigung der Direktion der k. k. Akademie für Musik.

(Credo in unum Deum,)

1. Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

2. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.

3. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis;

4. et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est;

5. crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

6. Et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.

7. Et in spiritum sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre filioque procedit, qui cum Patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.

8. Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.

9. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem mortuorum,

10. et vitam venturi saeculi.

Amen.

(Ich glaube an einen Gott,)

1. Den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsichtbaren.

2. Und an einen Herrn, Jesum Christum, den eingebornen Sohn Gottes, und aus dem Vater geboren vor allen Zeiten. Gott von Gott, Licht von Licht, wahrer Gott vom wahren Gotte, gezeugt, nicht erschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater, durch welchen alles erschaffen worden ist.

3. Der wegen uns Menschen und wegen unseres Heiles herniederstieg vom Himmel;

4. und empfangen wurde vom heiligen Geiste, geboren von Maria der Jungfrau, und Mensch ward;

5. der gekreuzigt wurde unter Pontius Pilatus, litt und starb.

6. Und wieder auferstand am dritten Tage nach der Schrift, und aufstieg in den Himmel, sitzet zur Rechten des Vaters, und wiederkommen wird in Herrlichkeit, zu richten die Lebendigen und die Toten, dessen Reich ohne Ende sein wird.

7. Und an den heiligen Geist, der Herr ist und Leben gibt, der aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohne zugleich angebetet und verherrlicht wird, der geredet hat durch die Propheten.

8. Und an eine heilige katholische und apostolische Kirche.

9. Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung der Sünden und erwarte die Auferstehung der Toten,

10. und ein ewiges Leben.

Amen.

Historisches Konzert.

Bei der Auswahl der Werke, welche in den historischen Konzerten zur Aufführung gelangen, war das Bestreben Ausschlag gebend, nebst bedeutenderen, doch selten gehörten Werken aus der übergroßen Zahl von Haydns Tonschöpfungen einerseits solche Meister zum Worte kommen zu lassen, die wie Michael Haydn, Monn und Starzer in naher geistiger Verwandtschaft zu ihm stehen, anderseits aber auch einzelne markante Denkmäler aus der älteren österreichischen Musikgeschichte zu bieten. Gibt es auch keine besondere österreichische Tonkunst, ein gut Teil der musikalischen Werke, welche in den unter Habsburgs Szepter geeinten Landen entstanden sind, zeigt eine eigene »österreichische« Note, soviel auch fremde Einflüsse, besonders aus Italien, aber auch aus Frankreich sich geltend gemacht haben. Die ursprüngliche, reiche musikalische Begabung der heimischen Nationen, die volkstümliche Elemente deutschen, slavischen und magyarischen Ursprungs der Kunstmusik zuführten, hat den Boden bereitet, auf dem die glänzende Trias der Wiener Klassiker sich entfaltet hat, in welchem namentlich die ganze Art Haydns und seine trotz Tiefe und Ernst in so vielen Werken im Grunde heitere und liebenswürdige Kunst wurzelt. Der lebensfreudige, genußfrohe, der leichte Sinn, der deswegen nicht gleich Leichtsinn zu sein braucht, kennzeichnet das Österreichertum, im besonderen das Wienertum, doch ebenso liegt in seinem Wesen das Gemütvolle, eine vom Herzen quellende Innigkeit, Eigenschaften, die in hohem Maße den sogenannten »Wienerischen Weisen« zukommen. Daß aber auch der Sinn für das Erhabene in der Tonkunst nicht gemangelt hat, dessen sind Zeugen die ungezählten Meisterwerke unserer Tonheroen, welche von hier aus ihren Siegeszug durch alle Kulturländer angetreten haben.

Nicht Museumskunst stellen die »historischen« Musikaufführungen dar, vielmehr handelt es sich um lebensvolle, zum Teile prachtvolle Schöpfungen, welche den höchsten Leistungen menschlichen Geistes aller Zeiten würdig zur Seite stehen.

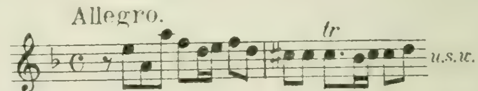
Die Ouvertüre von J. J. Fux gehört zur Gattung der Orchestersuite, die schon im 17. Jahrhundert zuweilen nach der sie eröffnenden Ouvertüre bezeichnet wurde. Im ganzen besitzen wir von ihm elf solche Ouvertüre-Suiten, davon sieben gedruckt in dem 1701 als opus I. erschienenen »Concentus musico-instrumentalis«. Die D moll-Ouvertüre gehört sicher einer späteren Schaffensperiode an. Obgleich Fux mit diesen Suiten, wie er in der Vorrede zum Concentus bemerkt, »keine Probe eines großen Kunstwerkes liefern, sondern damit auch Zuhörern, die keine Musik verstehen — und deren ist ja der größte Teil — Befriedigung verschaffen

will«, so zeigt sich doch an der Konzeption, der eleganten Stimmführung und der wechselvollen Charakteristik der bald gravitätisch einherschreitenden, bald leicht dahineilenden Sätze die große Künstlerschaft des zu seiner Zeit hochgefeierten Meisters. Fux steht hier auf dem Boden echtester Volksmusik; dieser Umstand erklärt zur genüge die einstige Beliebtheit dieser Ouvertüren, macht aber gerade sie vor anderen Instrumentalwerken Fuxens geeignet, dem heutigen Konzertleben wieder zugeführt zu werden.

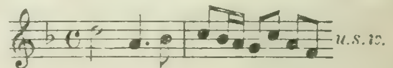
Den Hauptteil bildet der erste Satz, die französische Ouvertüre. Der Einleitung, einem Grave von »ernsthaftem, männlichem und gewichtigem Wesen«, mit scharfen Rhythmen und brillanten Schleiferfiguren



folgt der Kern des Satzes ein lebhaftes Fugato von »scherzhaftem Charakter« mit dem Thema:



Dieses wird in seine motivischen Bestandteile aufgelöst und im weiteren Verlaufe des Satzes in modulatorischer Folge der Teile verarbeitet, unterbrochen von kontrastierenden Divertissements, Trioepisoden, die bald von zwei Geigen und Bratsche, bald von der ersten Geige und den beiden Oboen gebildet werden. Den Schluß macht wieder ein kürzeres Grave, in seiner ganzen Haltung dem ersten Teile verwandt. In wechselnder Reihe folgen nun stilisierte Tanzformen und freie Sätze. Dem dreiteiligen Menuett von schalkhafter Anmut schließt sich eine Aria (Adagio) an, ein von B dur zur Dominante der Haupttonart modulierender Überleitungssatz zur dreistimmigen Fuge (presto). Das Thema

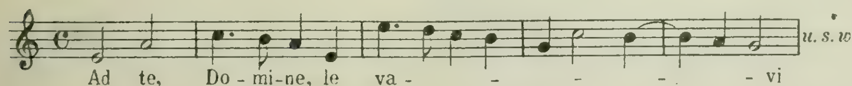


wird nur einmal durchgeführt; die Wiederholungen der Exposition auf Dominante und Tonika trennen klanglich abstechende Soloepisoden. Sehr fein klingt der Satz mit dem zweiten Takte des Themas in zartem Pianissimo aus. Ein zehntaktiges chromatisch-modulatorisches Lentement, $^3/_2$, bildet ein Bindeglied zur Gigue in D dur im homophonen italienischen Stile gehalten. Am Schlusse steht eine in ihrem schwermütigen Wesen zu den vorangegangenen Sätzen kontrastierende, tiefempfundene Aria, D moll, $^3/_4$, in der sich der Meister des strengen Satzes ganz unerwartet — als Chromatiker gefällt.

Zeigt sich Fux in der Ouvertüre von seiner liebenswürdigsten Seite, so tritt er uns in den beiden Motetten als der bedeutendste deutsche

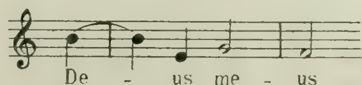
Vertreter des reinen römischen Stiles im 18. Jahrhundert entgegen. Da erweist er sich als würdiger Jünger Palestrinas, in dem er sein höchstes Vorbild in der Kirchenmusik verehrt, dem er, wie er sagt, alles, was in diesem Zweige der Wissenschaft an ihm sei, zu verdanken habe. So Wertvolles Fux auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und der Oper auch geschaffen hat, seine eigentliche Domäne ist die Kirchenmusik, der nahezu drei Viertel aller seiner bekannten Werke angehören. So manches derselben hat sich auf den heimatlichen Kirchenchören bis in unsere Tage behauptet. Was er in seinem berühmten »Gradus ad Parnassum« lehrt, das setzt er in seinen Messen und Motetten in die Praxis um. »Die Harmonie, welche zu Gottes Lob bestimmt ist«, erklärt er, »soll nach der ganzen Strenge der Gesetze vollbracht und mit allen Mitteln, wodurch die Andacht befördert werden kann, ausgestaltet werden. Vor allem hat man sich zu bemühen, daß die Musik dem Texte angemessen, klar, ausdrucksvoll und dem Sänger nicht unbequem, sondern leicht für die Aussprache eingerichtet sei. Daher soll die Musik nicht bloß zu singen, sondern auch zu deklamieren scheinen.«

Das Responsorium »*Libera*« ist ein Teil des Begräbnisritus. Der Chor singt die Motette, während der Priester die tumba (ein Trauergerüst) umschreitet, sie mit Weihwasser besprengend und beräuchernd. Die nach der Liturgie vom Priester zu singenden Versikel sind hier dem Chor zugewiesen, jedoch durch klangliche Nuancierung — dreistimmiger Chor, zuerst mit Hinweglassung des Basses, dann des Diskants — und bei den Worten *Requiem aeternam* durch den schlichten Satz Note gegen Note von dem im polyphonen Stil vertonten Responsorialtexte äußerlich geschieden. Durch enge Anlehnung an den Text wird hier eine reiche musikalische Formgestaltung erzielt. Das Offertorium ist als Messeeinlage für den ersten Sonntag im Advent bestimmt. Fux selbst hat auf dasselbe großen Wert gelegt und es als Muster einer Motette in seinen Gradus ad Parnassum aufgenommen. Es wird nicht ohne Interesse sein, einen kurzen Auszug aus seinen Erläuterungen hieher zu setzen: »Betrachte diesen gebundenen Satz mit beständig verketteten Motiven. Erwäge den Sinn der Worte *ad te Domine levavi*, und du wirst finden, daß die Melodie



der Bedeutung der Worte ganz angemessen ist . . .

Mit den neuen Textworten *Deus meus* wird ein neues Motiv eingeführt,



dessen musikalischer Ausdruck betrachtenswert ist. Bemerke auch, wie die Stimmen in jedem Takt das Motiv so eng aneinanderbringen, daß die eine

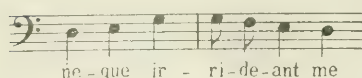
der anderen es gleichsam aus dem Munde zu nehmen scheint, bis endlich mit den Worten *in te confido* ein anderes passendes Motiv



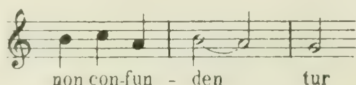
vom Baß gebracht und mit dem früheren Motiv *Deus meus* verbunden wird. Betrachte ferner den Satz



, den die anderen Stimmen in richtiger Abwechslung wiederholen, bis wieder der Baß ein neues Motiv



anfängt, das in allen Stimmen durchgeführt wird.« Am Schluß werden schöne Steigerungen erreicht durch das rasch aufeinander folgende Eintreten der Stimmen mit dem Motiv



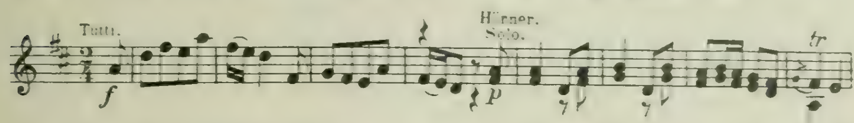
G. M. Monn ist der interessanteste unter den Vordermännern der Wiener Klassiker, »ein Bannerträger der neuen Kunst, der nur wegen der ihm in der Kunstgeschichte zugewiesenen Stellung als Vorbereiter und Übergangskünstler« nicht die ihm gebührende Beachtung gefunden hat. In seinen Sinfonien treffen alte und neue Stileigentümlichkeiten zusammen. Überraschend wirken die besonders in seinen späteren Werken nicht seltenen Mozartismen. In der Sinfonie in D dur, datiert vom 24. Mai 1740, der ersten viersätzigen Sinfonie, stehen alle vier Sätze nach Suitenart in der gleichen Tonart. Dem Hauptthema des ersten Satzes, einem zweiteiligen Allegro



, schließt sich ein Ansatz zu einem Seitenthema (Flöte, Solo) an; im zweiten Teile wird ohne wirkliche Durchführung das thematische Material verarbeitet, eine Reprise fehlt jedoch. Der zweite Satz ist eine dreiteilige Aria, von einem Concertino von Flöte, Violine und Baß vorgetragen, dem als Alternativsatz die Wiederholung der Aria im vollen Orchesterklang folgt. Das Menuetto, durch seinen eigenartigen Periodenbau auffallend, beginnt:



An der Melodiebildung nehmen im weiteren Verlaufe die Hörner einen für jene Zeit ungewöhnlichen Anteil. Das Finale, ein heiteres Stück von einfachem Rhythmus und Melos, in dem sich schon Spuren der späteren Wiener Thematik zeigen, hat ausgesprochenen Tanzcharakter. Der Anfang dieses durch seine Instrumentation bemerkenswerten Satzes ist:



Mit den Orgelwerken Georg Muffats, der von 1679 bis 1690 als Hoforganist in Salzburg, von da an als Hofkapellmeister in Passau wirkte, erreicht die süddeutsche Orgelkunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre höchste Vollendung. In seinen Toccaten zeigt sich ein neuer und eigenartiger Stil, den er »durch belehrenden Umgang mit den vorzüglichsten Organisten Deutschlands, Italiens und Frankreichs erst selbst gebildet« hat. Muffat ist es, der der Toccatenform ihre endgiltige Gestalt gibt, indem er den virtuos phantastischen Charakter der frescobaldischen Toccata weiter entwickelt und die von Froberger und Kerll wieder eingeführten fugierten Zwischensätze ausbaut. Wuchtige Akkorde, reichhaltiges Figuren- und Laufwerk, imitatorisches Spielen mit rhythmischen Motiven und Fugen wechseln in ebenmäßiger Folge. Die C moll-Toccata, die elfte in seiner 1690 erschienenen Sammlung von Orgelkompositionen »Apparatus Musico-Organisticus«, ist eine der prächtigsten.

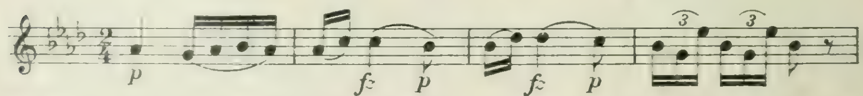
Die beiden Motetten Jakob Handls *Venite, ascendamus* und *Laudate* stehen im 1. Teile seines großen, 374 Gesänge für das ganze Kirchenjahr umfassenden Motettenwerkes »Opus Musicum«. Gallus — dies sein latinisierter Name — oft als der »deutsche Palestrina« bezeichnet, erreicht diesen, seinen Zeitgenossen, in der Technik des Kontrapunktes wohl nicht, übertrifft ihn anderseits durch größere stilistische Mannigfaltigkeit, den harmonischen Farbenreichtum und vor allem durch seine meist liedmäßige Melodik. Einer der ersten, welche die venezianische Satzkunst in Deutschland zur Geltung brachten, gibt er im Opus Musicum gewissermaßen eine Schule der doppel- oder richtigen mehrchörigen Schreibweise. Insbesondere mit seinen Doppelchören zu 8 bis 16 Stimmen hat er sich einen hohen Rang unter den Meistern des Motettenstils gesichert. Zu den eindrucksvollsten gehören die beiden zur Aufführung gelangenden Chöre, die unserem modernen Empfinden schon durch die freie Behandlung der Harmonik ungleich näher stehen als manches andere Werk jener Zeit. Zeichnet sich die Adventmotette *Venite, ascendamus* durch die Zartheit der Melodiebildung und Stimmführung aus, so stellt das Weihnachtsoffertorium, als welches der 150. Psalm hier gedacht ist, eine seiner glänzendsten, farbenprächtigsten Kompositionen dar. Bewundernswert ist, wie der Meister die beiden achtstimmigen Chöre, die sich mehrmals wieder in zwei Halbchöre spalten, ineinander greifen, in immer kürzeren Intervallen sich ablösen läßt, bis sie bei den Worten *Omnis spiritus laudet Dominum* in sieghafter Schönheit zu einer gewaltigen Stimmasse von berückender Klangwirkung vereinigt werden. Das dritte Stück, ein Lobgesang an die Musik, ist eines der

schönsten Madrigale Handls. Es ist im vierten, erst 1596 nach seinem Tode erschienenen Bande der Madrigalsammlung »Moralia« enthalten. Wird er als Madrigalkomponist wohl erst dann richtig gewürdigt werden können, wenn seine weltlichen Gesänge in einer Partiturausgabe vorliegen werden, so steht doch schon außer Zweifel, daß wir in seinen Madrigalen Werke von außerordentlicher Frische und oft idealer Gestaltung besitzen. Sagt er doch selbst, erst durch seine »Moralia« habe er seinen Widersachern, die an seinen Messen und Motetten manches auszusetzen hatten, die Zähne stumpf gemacht. Der Textdichter des *Musica noster amor* ist unbekannt, ist aber wohl unter den Prager Humanisten zu suchen, in deren Kreise Gallus heimisch war.

Michael Haydn stand Zeit seines Lebens im Schatten seines weit voranleuchtenden Bruders Joseph, aber auch sein Nachruhm wurde mehr als recht durch das Andenken an den größeren Bruder verdunkelt. Mag er seine Kräfte auch überschätzen, wenn er sagt: »Gebt mir einen guten Text und verschafft mir die ermunternde Hand, und ich will auch solche Werke schreiben wie mein Bruder«, so war er doch ein origineller Kopf, dessen Werke den uneingeschränkten Beifall Joseph Haydns und besonders Mozarts gefunden haben. Seine Bedeutung liegt in seinen kirchenmusikalischen Werken, seine Messen und Einlagen ertönen noch heute häufig auf den österreichischen Kirchenchören, allbekannt ist sein deutsches Hochamt »Hier liegt vor deiner Majestät«. Aber auch als Instrumentalkomponist hat er manch Wertvolles geschaffen, so daß es gewiß begründet ist, ihn neben seinem großen Bruder zu Worte kommen zu lassen. Die Sinfonie in Es dur, datiert Salzburg, 14. August 1783, entstammt seiner reiferen Zeit. Sie ist wie viele seiner Sinfonien — im ganzen hat er 52 geschrieben — nur dreisätzig wie die italienische Sinfonia; M. Haydn behandelt das Menuett noch durchaus nicht als regelmäßigen Bestandteil der Sinfonie. Die für ihn charakteristische Themenbildung: Bevorzugung der Dreiklangstöne, tritt auch in diesem Opus zutage. Der 1. Satz beginnt ganz romantisch:



hält jedoch im weiteren Verlaufe nicht ganz, was der Anfang verspricht. Der langsame Satz ruft mit seinem hübschen liedmäßigen Thema:



die Erinnerung an Mozartsche Adagios wach. Am gelungensten ist das Finale, ein frisches Rondo mit dem flotten Hauptsatz:



Die Konzertante in B dur hat Joseph Haydn während seines ersten Aufenthaltes in London geschrieben. Zum ersten Male im 4. Salomonkonzert (1792) mit großem Erfolge aufgeführt, mußte sie schon im folgenden Konzerte und dann nochmals in Haydns 2. Beneficekonzert wiederholt werden. Später nach einer Pariser Stimmenausgabe als »Symphonie concertante« oft gespielt, ist dieses prächtige, Haydns reifster Zeit entstammende Werk in neuerer Zeit fast in Vergessenheit geraten. Der ganzen Anlage nach handelt es sich hier nicht um eine Sinfonie, sondern um ein echtes Konzert, und zwar für vier Soloinstrumente. Die Besetzung des Concertinos mit vier Melodieinstrumenten erinnert an J. S. Bachs 2. Brandenburgisches Konzert (Violine, Flöte, Oboe und Trompete). Dieser Zusammenstellung gegenüber ist Haydn dadurch im Vorteil, daß er neben zwei hohen — Violine und Oboe — zwei tiefe Soloinstrumente — Cello und Fagott — verwendet, was dem Soloquartett eine größere Unabhängigkeit vom begleitenden Orchester sichert. Jedes der vier Instrumente ist am solistischen Spiele in gleichem Maße beteiligt, am liebsten freilich konzertieren sie gleichzeitig; so sind sie auch in der großen Kadenz im 1. Satze vollkommen gleichberechtigt. Eine eingehende Analyse des reizenden Werkes kann in diesem Rahmen nicht geboten werden, doch mögen wenigstens die Hauptgedanken der drei Sätze hier Platz finden. Den ersten Satz beherrscht das Thema:



aus dessen motivischen Bestandteilen auch teilweise die Sologedanken entwickelt werden. Im 2. Satze, Andante, beginnen über Pizzicato-Akkorden der Streicher die Soloinstrumente:

Viol. Solo

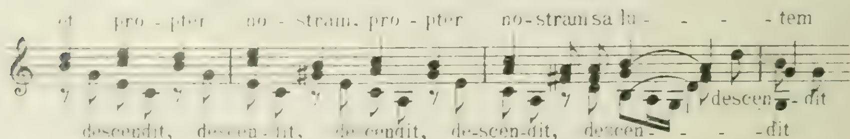
Fag. Solo

Solo-Oboe und Cello schließen sich sogleich mit der Wiederholung des Gedankens in der höheren Oktave an. Das Finale, ein Allegro con spirito von echt Haydnschem Gepräge, mit dem unisono vorgetragenen Hauptthema:



Orazio Benevolis Festmesse wurde von dem erst 26jährigen römischen Tonsetzer zur Weihe des Domes zu Salzburg (25. September 1628) komponiert und bei diesem Anlasse wohl das einzige Mal zur Aufführung gebracht. Die handschriftliche Riesenpartitur (83:66 cm) ist ein kostbarer Schatz des städtischen Museums in Salzburg. Den beim Dombau nach dem Muster des römischen Kolossalstiles angewandten Dimensionen entsprechen auch die in der Messe aufgewendeten Klangmittel. Die Partitur enthält 53 Systeme: 16 Vokal- und 34 Instrumental- nebst zwei Orgelstimmen und Basso Continuo. Und doch umfaßt der Tonsatz nur selten mehr als acht reelle Stimmen. Durch die meisterhafte Disposition der ungeheuren Klangmassen ist das Werk vielleicht das hervorragendste Denkmal des polychoren Stils. Neben den in zwei 8stimmige Chöre geteilten Gesangstimmen werden verwendet: je ein 6stimmiger Streicherchor (zwei Geigen, vierfach geteilte Bratschen) und je ein Bläserchor von vier Trompeten mit Pauken, ferner beiden Chören gemeinsam ein 8stimmiger Bläserchor von zwei Oboen, vier Flöten und zwei hohen Trompeten sowie ein anderer Bläserchor von zwei Zinken und drei Posaunen; dazu kommen für den Basso Continuo außer zwei Orgeln noch Bässe, Fagotte, Theorben und andere Baßinstrumente. Wie Benevoli diese mächtigen Mittel in immer neuen Kombinationen verwendet, indem er sich bald der polyphonen, bald der konzertanten Schreibweise bedient und einen ungeahnten rhythmischen Reichtum entfaltet, ist einfach bewundernswert. Das Credo ist einer der gewaltigsten Sätze des ganzen Werkes, von einer prachtvollen Architektonik des Aufbaues.

Der liturgischen Vorschrift entsprechend, beginnt es ohne Wiederholung des vom Priester zu intonierenden *Credo in unum Deum* mit den Worten *Patrem omnipotentem*, im mächtigen Tutti-Vollklange, des C dur-Akkordes, der bei den Worten *et invisibilium*, C moll, ins Piano umschlägt, ein genialer Einfall von mysteriöser Wirkung. Doch sogleich setzt der Chor mit vollem Orchester wieder Fortissimo ein, um wenige Takte darnach für längere Zeit zu verstummen. Der folgende Abschnitt ist nur Solostimmen zugewiesen unter Beibehaltung des doppelchörigen Prinzipes, zuerst zwei Soprane, Alt und Tenor (1. Chor), dann Sopran und Alt (2. Chor), nur vom Continuo begleitet. Bei den von je einem Solobasse vorgetragenen Worten *genitum, non factum* treten je zwei Sologeigen von jedem Streicherchor hinzu, während sich der Orgel die Posaunen zugesellen. Im nächsten Teile, in dem die Vokalstimmen zu einem 8stimmigen Chore vereinigt sind, werden zwei im doppelten Kontrapunkt erfundene Motive in interessanter Weise durchgeführt.



Et incarnatus est. Zwei Terzette, je zwei Soprane und Alt, jedes von einer Sologeige umspielt, besingen im Wechselgesang die Menschwerdung Christi.

Wieder ein neues Bild: vier Solo-Baßstimmen, von Posaunen begleitet, stimmen im Canon einen Trauerhymnus an:

Von Trompetenfanfaren eingeleitet, ertönt vom gesamten Klangkörper das *et resurrexit,* wobei die Bässe beständig am Fanfarenmotiv ostinatoartig festhalten. Dem vollen Tuttiklang schließt sich wieder eine zarte Stelle an: *et ascendit,* ein Solosopran, dem ein zweiter im Canon folgt. Im nächsten Tutti, allegro, bewirkt ein bei den Worten *iudicare vivos et mortuos* eintretendes adagio eine prächtige Kontrastwirkung. Hierauf wieder Solostimmen, stets paarweise eintretend, von den Bläserchören abwechselnd begleitet. Dann eine kühn-geniale Stelle. Mit überwältigender Wirkung gibt Benevoli im folgenden Abschnitt ein Bild von der Macht der *una sancta catholica ecclesia:* durch zehn Takte wird in allen Ober- und Mittelstimmen in mächtigem Fortissimo das g ausgehalten, während die Vokal- und Instrumentalbässe unerschütterlich bei einer Ostinatofigur verharren. Es schließen sich wieder Solostellen an, erst adagio, zwei Tenöre, *confiteor unum baptisma,* dann presto, zwei Bässe, *et exspecto resurrectionem.* Und nun der Schlußteil: *et vitam venturi saeculi. Amen.* Drei Motive, nach den Regeln des dreifachen Kontrapunktes gestaltet, werden nach und nach eingeführt, dann zusammen

gebracht und in immer neuen Kombinationen, mit stets zunehmender Tonstärke durchgeführt. So erzielt der Meister eine machtvolle, von Takt zu Takt sich steigernde Schlußwirkung.

Erwin Luntz.

Freitag, den 28. Mai und Samstag, den 29. Mai 1909

12 Uhr mittags

im

Kleinen Musikvereinssaale.

Historisches Kammerkonzert

Mitwirkende:

Madame **Charles Cahier** . . . . (Gesang)
„ **Wanda Landowska** . . . . (Cembalo u. Klavier)

Das **Quartett Rosé**:

die Herren: k. k. Konzertmeister Professor
Arnold Rosé . . . . (1. Violine)
Hofmusiker **Julius Fischer** . . . . . (2. Violine)
„ **Anton Ruschitzka** . . . (Viola)
„ **Friedrich Buxbaum** . . (Violoncello)

ferner

Die Herren: Hofmusiker **Ary van Leuwen** . . . (Flöte)
Professor **Richard Baumgärtel** und
Hofmusiker **Alexander Wunderer** . (Oboe)
Professor **Emil Wipperich** und
Hofmusiker **Franz Moissl** . . . . (Horn)
„ **Hermann Thaten, Karl Strobel** und **Adolf Billino** . . . (Fagott)
Hofmusiker **Karl Wittmann** . . . . (Kontrafagott)
„ **Franz Schmidt** . . . . (Klavier)

Chor: Der **Wiener a capella-Chor** unter Leitung des Herrn Professor **Eugen Thomas.**

Programm.

1. **Michael Haydn** (1737—1806): Divertimento in G dur für Flöte, Violine, Viola, Horn und Fagott. (Komponiert 1785.)
Marcia. Andantino. $^2/_4$. — Allegro spiritoso. C. — Menuetto. $^3/_4$. — Andante $^6/_8$ (C dur). — Menuetto, Allegretto. $^3/_4$. — Polonese. $^3/_4$ (D dur). — Allegretto. $^2/_4$. — Finale. Presto. $^6/_8$.
Die Herren Ary von Leuwen, Arnold Rosé, Anton Ruschitzka, Emil Wipperich und Hermann Thaten.

2. **Michael Haydn:** Zwei Männerchöre a capella.

a) Abschied von der Harfe.

Wohlan, schon lange schweigende Harfe, bebe!
Ertön' zum letzten Mal' vielleicht zum Liede,
Zum ersten bangen Liede!
Wie deckt dich Staub und älterndes Spinngewebe!
Je nun, bleib ungeschmückt zum Abschiede,
Zur Trauer beim Abschiede!
Dir ziemt kein festlicher Putz, kein Glanz,
Dich ziert statt Rosen ein Myrtenkranz.

b) Lied der Freiheit.

Wer unter eines Mädchens Hand
Sich als ein Sklave schmiegt
Und, von der Liebe festgebannt,
In schnöden Fesseln liegt:
Weh dem, der ist ein armer Wicht,
Er kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Wer um ein schimmerndes Metall
Dem bösen Mammon dient
Und seiner vollen Säcke Zahl
Nur zu vermehren sinnt:
Weh dem, der ist ein armer Wicht,
Er kennt die gold'ne Freiheit nicht.

Doch wer dies alles leicht entbehrt,
Wonach der Tor nur strebt,
Und froh bei seinem eignen Herd
Nur sich, nicht andern lebt:
Der ist's allein, der sagen kann,
Wohl mir, ich bin ein freier Mann!

(Joh. Aloys Blumauer.)

3. **Cembalovorträge:**

a) **Gottlieb Muffat** (1690—1770): Ouvertüre und Courante, D moll.

b) **Joh. Jakob Froberger** (1600—1667): Suite in A moll.
Plainte, falte a Londres, pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discretion. — Courante. — Sarabande. — Gigue.

c) **Alessandro Poglietti** (16 . . —1683): »Canzon über dass Henner- und Hannergeschrey«, G dur. — Mme. Wanda Landowska

4. **Josef Starzer** (1727—1787): Divertimento (Streichquartett) in C dur. Allegro non troppo. C. — Menuetto. 3/4. — Larghetto. 3/4. — Allegro. 2/4. (Komp. zwischen 1750—1760.)
Die Herren Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruschitzka und Friedrich Buxbaum.

5. **Joseph Haydn:** Schottische Lieder mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello. — Mme. Charles Cahier und die Herren Franz Schmidt, Arnold Rosé und Friedrich Buxbaum.

The Moon had climb'd.

The moon had climb'd the highest hill
Which rises o'er the source of Dee,
And from the eastern summit shed
Her silver light o'er tow'r and tree.
When Mary laid her down to sleep,
Her thoughts on Sandy far at sea;
When soft and low a voice was heard
Sayng: «Mary, weep no more for me!»

She from her pillow gently rais'd
Her head, to ask who there might be —
She saw young Sandy shiv'ring stand,
With visage pale, and hollow eye;
O Mary dear, cold is my clay,
It lies beneath a stormy sea;
Far, far from thee I sleep in death,
So, Mary, weep no more for me!

Three stormy nights and stormy days
We toss'd upon the raging main;
And long we strove our bark to save —
But all our striving was in vain.
Ev'n then, when horror chill'd my blood,
My heart was fill'd with love for thee;
The storm is past, and I at rest,
So, Mary, weep no more for me!

O Maiden dear, thyself prepare,
We soon shall meet upon that shore,
Where love is free from doubt and care,
And thou and I shall part no more!
Loud crow'd the cock, the shadow fled,
No more of Sandy could she see;
But soft the passing spirit said:
Sweet Mary, weep no more for me!

(Alex. Lowe.)

Marys Traum.

Der Mond stieg zu der Berge Höh'n
Vom Flußtal auf gleich einem Traum
Und von des Ostens Gipfel schien
Das Silberlicht auf Turm und Baum.
Als Mary sich zum Schlafe legt,
Dacht' sie an ihn auf fernem Meer,
Als sanft sie eine Stimme hört,
Sagt: Mary, wein' um mich nicht mehr!

Vom Kissen hebt sie schnell das Haupt,
Zu fragen, wer zu ihr so spricht.
Sie sah jung Sandy vor ihr stehn
Mit traurig bleichem Angesicht:
O Mary mein, kalt ist mein Leib,
Tief liegt er unterm wilden Meer,
Fern, fern von dir im Todesschlaf,
Drum: Mary, wein' um mich nicht mehr!

Drei Tag' und Nächte kämpften wir
Im Sturme mit des Meeres Wut;
Vergeblich alles Ringen war
Um unsrer Barke teures Gut.
In allem Schrecken aber blieb
Mit Lieb' erfüllt mein Herz für dich.
Der Sturm ist aus, ich bin dahin,
Drum: Mary, wein' nicht mehr um mich!

Bereite, teure Mary, dich
Aufs Wiedersehn in jener Welt,
Wo Liebe frei von Sorg' und Schmerz
Und dich mein Arm umschlungen hält.
Laut ruft der Hahn, der Schatten schwand,
Sie sah, wie Sandy ihr entwich;
Doch hört sie sanft die Stimme noch:
Lieb Mary, wein' nicht mehr um mich!

(Alex. Lowe.)

When o'er the hill.

When o'er the hill the eastern star
Tells bughtin-time is near, my jo,
And owsen frae the furrowed field
Returns sae dowf and weary O:
Down by the burn, where scented birks
Wi' dew are hanging clear, my jo,
I'll meet thee on the lea-rig,
My ain kind dearie O.

The hunter lo'es the morning sun.
To rouse the mountain-deer, my jo,
At noon, the fisher seeks the glen,
Adown the burn to steer, my jo.
Gi'e me the hour o' glooming grey,
It makes my heart sae cheery, O,
To meet thee on the lea-rig,
My ain kind dearie O!

(Rob. Burns.)

Heimkehr.

Wenn überm Berg der Abendstern
Uns sagt: die Zeit ist da zur Ruh,
Und mein Gespann das Feld verläßt,
Ermüdet kehrt dem Dorfe zu,
Am Bache, wo der Birkenzweig
Mit Tropfen Tau's sich senket, oh,
Treff ich am grünen Hügel dich,
Du mein Herzliebchen, wieder, oh!

Früh Morgens, wenn der Tag bricht an,
Zum Waidwerk eilt der Jäger froh;
Am Mittag steuert seinen Kahn
Talab der Fischer beutefroh;
Die Dämmerstunde liebe ich,
Ihr schlägt mein Herz entgegen froh,
Wenn ich am grünen Hügel dich,
Herzliebchen, treffe wieder, oh!

(Robert Burns.)

Johnie.

[: Saw ye Johnie coming quo' she.
Saw ye Johnie coming? :]
[: Wi' his blue bonnet on his head
And his dogie running? :]

[: Fee him, father, fee him, quo' she,
Fee him, father, fee him! :]
For he is a gallant lad
And a well-doing,
And a' the wark about the town
Goes wi' me when I see him, quo' she.

[: What will I do wi' him, quoth;
He has ne'er a coat upon his back, :]
And I ha'e nane to gi'e him.
I ha'e twa coats into my kist
And ane o' them I'll gi'e him.
And for a merk of mair fee
Dinna stand wi' him, quo' she.

Johnie.

[: Sahst du Johnie kommen? fragt sie,
Sahst du Johnie kommen? :]
[: Mit seinem blauen Käppelein
Und seinem muntren Hündchen? :]

Willst du ihn nicht lohnen, Vater,
Hast du nichts für Johnie?
's ist ein netter Bursche, sagt sie,
's ist ein netter Bursche.
Und seit ich Johnie hab' gesehn,
Möcht ich zum Manne ihn allein,
Ihn und keinen andern, sagt sie,
Ihn und keinen andern.

Was denn soll ich, sagt der Vater,
Was soll ich ihm geben?
Bin doch nur ein armer Teufel,
Kann ihm doch nichts geben.
Hat keinen Rock an seinem Leib
Und ich hab' auch nur einen, sagt er,
Hat keinen Rock an seinem Leib
Und ich hab' auch nur einen.

[: For weel do I lo'e him, quo' she;
For weel do I lo'e him :]
O fee him, father, fee him! quo' she,
He'll ha'd the plough, thrash in the barn,
[: And crack wi' me at e'en, quo'she. :]

(Scotish Air.)

Hat er keinen Rock an, sagt sie,
Hat er doch zwei Arme,
Und er ist ein tücht'ger Bursche,
Kann sich was erwerben.
Ich geb' für ihn mein Alles hin,
Denn seit ich Johnie kenne,
Will ich zum Manne ihn allein,
Ihn und keinen andern, sagt sie.

(Schottisches Volkslied.)

Sleep'st thou or wak'st thou.

Sleep'st thou or wak'st thou, fairest creature;
Rosy morn now lifts his eye,
Numbering every bud which nature
Waters wi' the tears of joy.
Now, to the streaming fountain,
Or up the heathy mountain,
The hart, hind, and roe, freely, wildly-wanton stray:
In twining hazel bowers,
His lay the linnet pours;
The lavrock to the sky
Ascends wi' songs of joy;
While the sun and thou arise to bless the day!

Phoebus, gilding the brow of the morning,
Banishes ilk darksome shade,
Nature gladdening and adorning;
Such to me my lovely maid.
When frae my Jeanie parted,
Sad, cheerles, broken-harted,
Then nights gloomy shades, cloudy, dark, o'ercast my sky;
But when she charms my sight,
In pride of beauty's light,
When through my very heart
Her beaming glories dart:
'T is then, 't is then, I wake to life and joy.

(Rob. Burns.)

Schläfst oder wachst du?

Schläfst oder wachst du, meine Süße?
Rosig umher der Morgen schaut,
Bringt jeder Knospe seine Grüße,
Die vom Himmel ist betaut.
Nun zum Quell im Walde
Und zu des Berges Halde
Der Hirsch und das Reh frei und fröhlich streifen mag.
Im Haselbusch erwacht
Der Hänfling nach der Nacht,
Zum Himmel steigt empor
Der Lerchen Jubelchor,
Wenn die Sonne mit dir grüßt den neuen Tag.

Phoebus, vergoldend des Morgens Grauen,
Scheucht die Schatten der Dunkelheit,
Weckt die Freude auf Flur und Auen;
Ihm auch gleicht meine holde Maid.
Will Jeanie von mir gehen,
Ist's um mein Glück geschehen;
Den Himmel dann deckt tiefer Schatten dunkler Nacht.
Doch wenn ich sie erblickt,
Wenn sie mein Aug' entzückt,
Wenn ihrer Schönheit Glanz
Mir füllt die Seele ganz,
Bin auch ich zur Lust und zum Leben erwacht.

(Rob. Burns.)

Maggie Lauder.

Wha wadna be in love
Wi' bonie Maggie Lauder?
A piper met her gaun to Fife,
And spier'd what was't they ca'd her!
Right scornfully she answer'd him —
Begone you hallanshaker!
Jog on pour gate, you bladderskate,
My name is Maggie Lauder!

Maggie, quo' he, and by my bags,
I'm fidging fain to see thee!
Sit down by me, my bonnie bird,
In troth I winna steer thee!
For I'm a piper to my trade,
My name is Rob the Ranter;
The lasses loup as they were daft
When I blaw up my chanter.

Piper, quo' Meg, ha'e ye your bags,
Or is your drone in order?
If you be Rob, I've heard of you —
Live you upo' the border?
The lasses a', baith far and near,
Have heard of Rob the Ranter,
I'll shake my foot wi' right good will.
Gif you'll blaw up your chanter.

Then to his bags he flew with speed,
About the drone he twisted;
Meg up, and wallop'd o'er the green,
For brawly could she frisk it.
Weel done, quo' he — play up, quo' she,
Weel bobb'd, quo' Rob the Ranter,
It's worth my while to play indeed,
When I ha'e sic a dancer.

Weel ha'e you play'd your part, quo' Meg,
Your cheeks are like the crimson;
There's nane in Scotland plays sae weel
Since we lost Habby Simson.
I've liv'd in Fife, baith maid and wife,
These ten years and a quarter;
Gin you should come to Anster fair,
Spier ye for Maggie Lauder.

(Scotish Air.)

Maggy Lauder.

Wer wäre nicht in sie verliebt,
Der Maggy Lauder kennet?
Ein Pfeifer sprach am Weg sie an
Und fragt wie sie sich nennet?
Doch zornig gab sie Antwort ihm,
Daß er es wagt zu fragen;
Fort! rief sie, Maggy Lauder hat
Dir, Lumpen, nichts zu sagen!

Ho! rief er, Maggy, nun fürwahr,
Mich freut es, dich zu sehen!
Sitz' her zu mir, mein Vögelchen,
Es soll dir nichts geschehen!
Denn Pfeifer bin ich von Geschäft,
Man nennt mich Rob von Reelen;
Die Mädchen sind vor Freude toll,
Wenn ich beginn zu spielen.

Meg sprach zu ihm: Und bist du Rob,
So laß ich mir's gefallen,
Denn oft schon bist du mir genannt
Mit großem Lob von allem.
Ist deine Sackpfeif' denn imstand',
Daß ich dich kennen lerne,
So bring' sie her; zu deinem Spiel
Rühr' meinen Fuß ich gerne.

Rob holt die Säcke schnell herbei
Und Meg springt auf den Rasen;
Zum Tanze stellt sie sich bereit
Und Rob fängt an zu blasen.
Wohlan! sagt er. Spiel auf! sagt sie.
Und tanzt mit flinken Füßen.
Hei! ruft er, solchen Tanz ich stets
Zum Lohn mir wünsch' zum süßen!

Brav spielst dein Liedel du, sagt Meg,
Wie glühen deine Wangen!
Nur Habby Simson kam dir gleich,
Wenn seine Pfeifen sangen.
In Fife, da lebt' ich manch ein Jahr,
Sah frohen Glückes Tage;
Wenn dich nach Anster führt dein Weg,
Nach Maggy Lauder frage!

(Schottisches Volkslied.)

6 **Joseph Haydn:** Zwei vierstimmige gemischte Chöre a capella. (Komp. 1796.)

a) Abendlied zu Gott.

Herr! Der du mir das Leben
Bis diesen Tag gegeben,
Dich bet' ich kindlich an;
Ich bin viel zu geringe
Der Treue, die ich singe
Und die du heut' an mir getan.
(Chr. F. Gellert.)

b) Die Harmonie in der Ehe.

O wunderbare Harmonie,
Was er will, will auch sie,
Er zechet gern — sie auch,
Er spielet gern — sie auch,
Er zählt Dukaten gern
Und macht den großen Herrn.
Auch das ist ihr Gebrauch.
O wunderbare Harmonie.
Was er will, will auch sie.
(J. N. Götz.)

7. **Joseph Haydn:** Trio in A dur für Klavier, Violine und Violoncello. (Komp. nach 1790.)

Allegro moderato. C. — Andante. $^6/_8$. — Allegro. $^3/_4$.

Mme. Wanda Landowska und die Herren Arnold Rosé und Friedrich Buxbaum.

8. **Joseph Haydn:** Divertimento mit dem Choral St. Antoni in B dur für 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotte und Kontrafagott.

Allegro con spirito. C. — Chorale St. Antoni. $^2/_4$. — Minuetto. $^3/_4$. — Rondo. Allegretto. $^2/_4$.

Die Herren: Richard Baumgärtel, Alexander Wunderer, Oboe; Emil Wipperich, Franz Moissl, Horn; Hermann Thaten, Karl Strobel, Adolf Billino, Fagott; Karl Wittmann, Kontrafagott.

Historisches Kammerkonzert.

Auf den ersten Blick mag es wohl befremdlich erscheinen, daß das Programm keines der Quartette Haydns, des eigentlichen Schöpfers der herrlichsten Blüte aller Kammermusik, aufweist. Und doch ist dies mit guter Absicht geschehen. Werden ja seine Quartette, die zum eisernen Bestande unserer Hausmusik gehören, allenthalben gespielt, zumal in Wien, wo gerade in den letzten Monaten eine zyklische Aufführung sämtlicher Streichquartette des Meisters stattgefunden hat, die mit ihrem letzten Abende in die Festwoche hinübergeleitet hat. So konnten andere, nur selten gehörte seiner Werke gewählt werden, die dazu beitragen werden, die musikalische Physiognomie des gefeierten Tondichtes deutlicher zu machen.

Michael Haydn wird mit seinem an den Anfang des Programms gestellten Divertimento für Streicher und Bläser (datiert Salzburg, 17. Juni 1785) eigentlich nicht ganz charakteristisch repräsentiert, weiß er doch gerade in seiner Kammermusik oft mehr eigenes und bedeutenderes zu sagen als selbst in seinen Sinfonien. Dennoch wird es als gelungenes Beispiel einer anspruchslosen, doch feinen Unterhaltungsmusik begrüßt werden, die sich über Mozart (Serenaden und Divertimenti), Beethoven (Septett) und Schubert (Oktett) bis in unsere Tage fortgesetzt hat (Serenaden von Brahms und Robert Fuchs). Daß das Werkchen, ganz im Geschmacke seiner Zeit gehalten, einst beliebt war, bezeugt der Umstand, daß es, obwohl offenkundig eine auf Bestellung gearbeitete Komposition, in mehreren Stimmenabschriften erhalten ist. Die originelle Besetzung — Flöte, Violine, Viola, Horn und Fagott — wie auch der einleitende Marsch weisen darauf hin, daß es sich um eine Kassation handelt, eine Komposition also, dazu bestimmt, auf der Gasse vor dem Fenster einer Schönen als Ständchen aufgeführt zu werden. Den eigentlichen ersten Satz bildet ein zweiteiliges Allegro spiritoso, das gewissermaßen einen Sonatensatz in nuce darstellt. Das Menuett weist mit seinem echt wienerischen Zuge auf Schubert.



Der langsame Satz, ein Andante in C-dur, an sich nicht bedeutend, doch in seiner sanften Art ansprechend, ist im Baue ähnlich dem ersten Allegro. Danach, wie üblich, ein zweites Menuett, aber von ruhigerer Haltung als das erste. Zwischen dieses und das Finale treten noch zwei kleine Intermezzi, eine Polonese (D-dur) — als Zwischensatz in Serenaden und Kassationen sehr beliebt — und ein Allegretto. Den Beschluß macht

ein voll froher Laune dahineilendes Presto von tanzartigem Charakter, etwa n den Springtanz (Proporz) der alten deutschen Spielmannskunst erinnernd.

2.



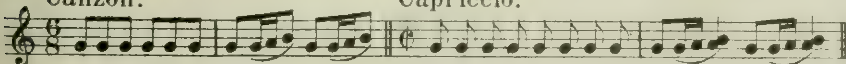
Michael Haydn kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, der geistige Vater der ungezählten deutschen Liedertafeln zu sein, ist er doch der erste gewesen, der unbegleitete Männerquartette geschrieben hat. Otto Schmid, der Herausgeber einer Auswahl seiner Männerchöre, sagt über diese: »Im Haydn-Stübchen des Salzburger Peterskellers oder draußen im Garten zu Arnsdorf bei Pfarrer Rettensteiner, dem Intimus Michael Haydns, stand im Rahmen einer feuchtfröhlichen Geselligkeit die Wiege dieser echt deutschen, vierstimmig gesetzten Lieder, wie wir sie einmal nennen wollen — der erste Tenor ist zumeist allein der Melodieführer, die anderen Stimmen vervollständigen nur die Harmonie — und sie singen uns, wenn auch auf mangelhafte Worte, doch von allem, was immer nur eine deutsche Brust erfüllen mag. Da wird auf immer neue Weisen das Lob des Weines, auch das des Bieres übrigens, verkündet, da wird die Schönheit der Natur, die Freude am Landleben u. a. m. in Tönen gefeiert.« Aber auch patriotische und Freiheitsgesänge (»Karl der Held«) finden sich unter den Liedern. Das erste, »Abschied von der Harfe«, ist dem Tonsatze und Texte nach bisher unbekannt geblieben. Der von E. Thomas herrührenden Bearbeitung liegt eine Abschrift zugrunde, welche E. Mandyczewski von dem vor Jahren bei einer Auktion ausgebotenen Autograph genommen hat. Das Lied der Freiheit von Joh. Aloys Blumauer, kein politisch' Lied, wurde als einstimmiger Gesang zuerst von Mozart vertont (1785); als Männerchor ist es als Nr. 4 in M. Haydns »Auserlesene Sammlung von Liedern«, Wien 1799, erschienen. Das Autograph — ein kleines Heftchen in Querformat — befindet sich im Besitze der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in deren Museum es unter den Handschriften berühmter Tonsetzer zu sehen ist. Das Heft enthält folgende Männerchöre: Tischlied, Trinklied, Frühlingslied, Freundschaftslied und das Lied von der Ruhe.

Mit den Stücken für Cembalo gelangen drei der bedeutendsten Meister der Wiener Klavieristenschule des 17. und 18. Jahrhunderts zu Worte. Wie in der Geschichte der Sinfonie nimmt unsere Kaiserstadt auch in der historischen Entwicklung der Klaviermusik einen hervorragenden Rang ein; besonders im 17. Jahrhundert erscheint Wien als Mittel- und Sammelpunkt der großen Klaviermeister der Zeit, die von weit und breit an den musikliebenden kaiserlichen Hof kommen, sicher, bei den selbst musikalisch veranlagten Herrschern Anerkennung und jede mögliche Förderung zu erfahren. Unter diesen Virtuosen tragen die glänzendsten Namen: J. J. Froberger, W. Ebner, J. K. Kerll, A. Poglietti, Georg Muffat, F. J. Richter, G. Reutter d. Ä. und als jüngster, bereits in die große Zeit der Wiener Klassiker hineinragend, Gottlieb Muffat.

In Johann Jakob Froberger erreicht die deutsche Klaviermusik zum ersten Male einen Höhepunkt, war er doch der erste wirkliche Klavierkomponist Deutschlands. Das Klavier ist seine Domäne; da ist er unbestritten Herrscher, bis der alle überragende J. S. Bach auf den Plan tritt. Vor allem ist es die Suite, die Froberger, sich an die französischen Clavecinisten und Lautenisten anschließend, an das erste Ziel ihrer Ausbildung gebracht hat. Aber nicht nur in formeller Beziehung. Nicht tönend bewegten Formen stehen wir bei diesen kleinen stilisierten Tanzformen gegenüber, vielmehr handelt es sich um Charakterbilder von einer bis dahin nicht gekannten, hoch gesteigerten Ausdrucksfähigkeit. Dem Meister wird es Bedürfnis, den ihn bestürmenden Gefühlen in Tönen Luft zu machen, sich sein Leid vom Leibe zu schreiben. Dies tut er in seinen »Lamentos« und »Tombeaux«, Trauerstücken über den Tod ihm nahegestandener Personen, das tut er auch in der zur Aufführung gelangenden Suite, die, wie Mattheson (»Ehrenpforte«) meint, eine Beschreibung desjenigen enthält, »so ihm zwischen Paris und Calais als zwischen Calais und England von den Land- und Seeräubern widerfahren, auch dass ihm der Engländische Organist gescholten, bei dem Arm zur Thür geführt und mit dem Fuss hinausgestoßen«. Das ist ein Mißverständnis. Nicht Erlebnisse will er in Tönen schildern; über den betrüblichen Vorfall stimmt er, wie es in dem einzigen erhaltenen handschriftlichen Exemplar heißt, sein Klagelied an. Also nicht Tonmalerei, sondern Ausdruck seiner schmerzlichen Empfindungen über das ihm widerfahrene Mißgeschick. Dem tiefen, diesen Stücken innewohnenden Stimmungsgehalte vermag nur eine echte Künstlernatur gerecht zu werden, die mit der größten Genauigkeit der Wiedergabe einen freien, ganz individuellen Vortrag zu vereinen weiß. Wie sagt doch seine Schülerin und Gönnerin, die Herzogin Sibylla von Württemberg: »Es ist schwer, (die richtige Vortragsart) aus den Noten zu finden. Wer die Sachen nicht von ihm gelernt, kann sie unmöglich mit rechter Discretion schlagen, wie er sie geschlagen hat.«

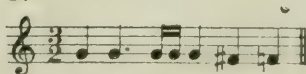
Von Alessandro Poglietti besitzen wir mehrere Klavierwerke mit ausgesprochen programmatischem Inhalt, so eine Suite »Sopra la ribellione di Ungheria« und eine sehr umfangreiche »Sequita Imitata al Uccello Rossignolo« mit der bekannten Aria Allemagna mit 23 Veränderungen. In der Canzon und dem Capriccio »vber dass Henner vnd Hannergeschrey« begnügt er sich, nach dem Vorbilde Frescobaldis und gleich mehreren zeitgenössischen Instrumentalkomponisten mit der Nachahmung der beiden Tierstimmen, zuerst des Hennengegackers:

3. Canzon. Capriccio.



dann des Hahnenschreis:

4.



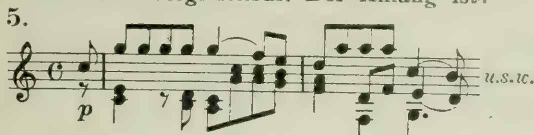
Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Pogliettis Fugen J. S. Bach die Anregung zu seiner Fuge über das Thema »all' Imitatio gallina Cucca« gegeben haben.

Gottlieb Muffat, Hoforganist des Kaisers Karl VI. und Klaviermeister Maria Theresias, ist der künstlerische Erbe Frobergers in der Kunst der Suitenkomposition, die mit ihm und dem gleichzeitigen J. S. Bach ihren Höhepunkt erreicht hat. Der für ihn charakteristische eklektische Zug, der in glücklichster Mischung deutsche und französische Elemente, letztere wieder durch italienische Einflüsse modifiziert, vereinigt, hindert nicht, daß seinem Klavierstile eine besondere individuelle Art eignet. Zudem ist er historisch einer der ersten Klavierkomponisten mit spezifisch österreichischen Merkmalen. Manche seiner Klavierstücke kommen in ihrem Stimmungsausdrucke ähnlich gearteten Sätzen von Joseph Haydn schon sehr nahe. (G. Adler in der Einleitung zur Neuausgabe der »Componimenti« in den österreichischen Denkmälern der Tonkunst.)

Ouvertüre und Courante sind der 5. Suite seines Hauptwerkes entnommen, den *Componimenti musicali per il Cembalo*. Da Muffat nach dem Hofprotokoll im Haus-, Hof- und Staatsarchiv am 12. August 1706 als Hofscholar aufgenommen worden ist und, wie er in der Widmung erwähnt, »durch 30 Jahre ununterbrochen den Unterricht des hochberühmten und nicht genugsam zu preisenden J. J. Fux genossen hat«, ist das prächtige Werk im Jahre 1736 erschienen. »Es hält solches allerley Gattungen artiger Caprices oder so genannter Galanterie-Stück in sich, welche auf dem Clavier nach einer richtigen oder accuraten Art und Weise zu spielen nicht allein künstlerisch eingerichtet, sondern auch dem Gehör all' Vergnügen geben dörfften.« Die Ouvertüre zeigt den von Lully geschaffenen Typus der französischen Operneinleitung: zwischen zwei gewichtigen langsamen Teilen — am Anfang ein Allegretto, 2/4, am Schluß ein Sätzchen mit harpeggierten Akkorden und einer durch vier Oktaven herabstürzenden Passage, C, — steht der lebhafte, fugierte Hauptteil, Vivace, 3/4. Die Courante ist trotz ihrer französischen Bezeichnung mehr italienischer Art. Vermischt Muffat sonst in den Tanzformen homophonen und polyphonen Stil in gelungenster Weise, hier halten die Stimmen gewissermaßen Zwiesprache, sie werden durchgehends imitatorisch geführt.

Mit Josef Starzers Divertimento kommt ein Werk zur Aufführung, dessen Schöpfer unbedenklich als das größte Talent der Wiener vorklassischen Schule bezeichnet werden darf. Der verdienstvolle Mitbegründer der Wiener Tonkünstlersozietät und langjährige Konzertmeister am Theater a. d. Wien stand lange als Violinspieler und Tonsetzer in hohem Ansehen. Burney tut seiner im »Tagebuch einer musikalischen Reise« an einer Stelle, wo von der Aufführung Haydnscher Quartette die Rede ist, Erwähnung: »Herr Starzer trägt die Adagios mit ungemeiner Innigkeit und Empfindung vor.« Und noch 1832 heißt es im Tagebuche R. Molitor's über ihn: »er kann mit Recht zu den deutschen Klassikern gerechnet werden«. Die Stellung freilich, die ihm als Mitschöpfer der Quartett- wie Sinfonieform wirklich gebührt, wird sich, da nur wenige seiner Werke sich erhalten haben, kaum ganz klarstellen lassen. Immerhin läßt sich schon jetzt sagen, daß ihn außer Haydn keiner der Mitstrebenden überragt. Sein Divertimento gehört ungefähr

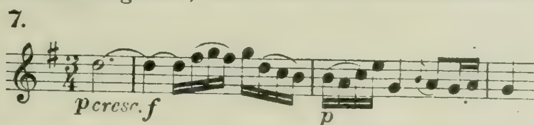
in dieselbe Zeit, da Haydns erste Quartette — Cassationen genannt — entstanden, ans Ende der Fünfzigerjahre. Wie diese noch nicht die klassischen Formen der Kammermusik erreichend, nimmt es doch durch den Erfindungsreichtum, die außergewöhnliche Gestaltungskraft, die gediegene thematische Arbeit und den vortrefflichen Quartettsatz einen hervorragenden Rang ein. Der erste Satz ist ein zweiteiliges Allegro, am ehesten der Scarlattischen Sonatenform vergleichbar. Der Anfang ist:



Das Menuett mit dem von den beiden Violinen in Oktaven vorgetragenen Thema



könnte von Haydn sein; im Alternativo — A moll — übernimmt die Bratsche die Melodieführung. Bemerkenswert ist die vorausweisende Rückführung in den Hauptsatz. Das Larghetto, ein Stück von Mozartscher Anmut, beginnt:



An der motivischen Verarbeitung nehmen in diesem Satze, der formell dem ersten Satze ähnelt, alle hier auffallend selbständig geführten Instrumente teil. Der Schlußsatz zeigt eine frühe Form des Sonatensatzes. Neben dem Hauptgedanken



findet sich ein Ansatz zu einer zweiten Themengruppe, dem längeren Durchführungsteile folgt eine Wiederholung des sehr frei veränderten ersten Teiles. Haydn schrieb für drei verschidene Sammlungen zu mehr als 300 schottischen, irischen und wallisischen Liedern Begleitungen und kurze Instrumentaleinleitungen u. zw. immer für Klavier, Violine und Violincello. Die erste dieser Sammlungen stammt aus dem Jahre 1792 und wurde von einem gewissen Napier herausgegeben. Eine andere gab ein Mr. White in Edinburgh heraus. Die dritte und größte Sammlung wurde von einem Musikenthusiasten namens Thompson veröffentlicht; vor Haydn waren Pleyel und Kozeluch, nach ihm Beethoven und Weber als Bearbeiter der Volkslieder tätig. Dieser letzten Sammlung sind die zum Vortrage gelangenden Lieder entnommen.

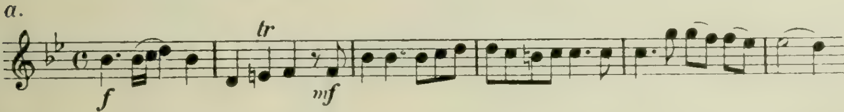
Während Haydn auf dem Gebiete der originalen Liedkomposition kein rechter Erfolg beschieden war – hauptsächlich infolge seiner nicht hervorragenden

literarischen Bildung — war er in den **mehrstimmigen Gesängen**, die alle aus seiner letzten Schaffensperiode stammen, weitaus glücklicher. Allen voran steht da in ihrer überwältigenden Größe die österreichische Volkshymne, dieser »weltliche Choral«, dem nichts in der ganzen Musikliteratur in seiner Art an die Seite gestellt werden kann. Das Autograph der dreizehn drei- und vierstimmigen Gesänge trägt die Aufschrift: »Aus des Ramlers Lyrischer Blumenlese, in Music gesetzt von Jos. Haydn. 796.« und einen späteren Zusatz: »Geschenkt dem Herrn Grafen von Browne. den 16. May 805 von Jos. Haydn.« Als zweite Nummer steht hier der Chor »Die Harmonie in der Ehe« von J. N. Götz, als letzte das »Abendlied zu Gott« von Chr. F. Gellert. Im Drucke erschienen diese Chöre zuerst 1799. Gellerts geistliche Lieder hatten sogleich nach ihrem Erscheinen im Jahre 1757 rascheste Verbreitung gefunden, besonders infolge der außerordentlich häufigen Komposition, die diese »klassischen Gesänge der religiösen Aufklärung« erfahren haben. Haydn sind sie verhältnismäßig spät zu Gesicht gekommen; seine Vertonungen aber zusammen mit denjenigen, die einzelne dieser Dichtungen später durch Beethoven gefunden haben, gehören zu den wertvollsten. Das Abendlied zu Gott, im strengeren Stil gehalten, ist ein tiefempfundener Gesang, mit dem der greise Haydn voll kindlichen Vertrauens und andachterfüllten Herzens seinem Herrgott naht. Der Chor hat später, mit einem liturgischen Texte versehen, als Meßeinlage auf den Kirchenchören Eingang gefunden. In »Die Harmonie in der Ehe« dagegen zeigt sich der Meister, dem selbst, wie bekannt, eine glückliche Ehe versagt war, als ein witziger Kopf, der sich seinen guten Humor bis ins hohe Alter gewahrt hat

Das **Klaviertrio in A dur** ist nach 1790 komponiert. In der Originalausgabe ist es zusammen mit anderen Trios in G moll und B dur als op. 71 unter dem Titel »*Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino e Violoncello* del Sig^{r.} Giuseppe Haydn« erschienen. In den »Oeuvres complettes« wurde es im VII. Heft (Juni 1803) veröffentlicht. In der ursprünglichen Bezeichnung kommt das Verhältnis der drei Instrumente zu einander zum richtigen Ausdruck. Es handelt sich in der Tat weniger um ein Trio als um eine Klaviersonate mit Begleitung der Violine, während das Cello fast nur zur Unterstützung des Klavierbasses dient und am motivischen Spiel so gut wie gar nicht beteiligt ist. So konnten diese Trios auch schlechthin als Sonaten für Klavier mit Begleitung einer Violine angekündigt werden. Es lassen sich hier unschwer die Fäden, welche zu ähnlichen Werken der Generalbaßperiode, zu den Sonaten für Violine mit beziffertem Baß zurückführen, erkennen. Auch in der ganzen Anlage stimmt das A dur-Trio mit den Klaviersonaten Haydn's überein. Es ist dreisätzig. Der erste Satz hat Sonatenform, die beiden Themengruppen kontrastieren aber nur harmonisch, nicht auch dem musikalischen Inhalte nach. Dann ein dreiteiliges Andante in A moll, dessen in Dur stehender Mittelsatz besonders schön geraten ist; im da capo-Teil wird das Thema mit Verzierungen reich verbrämt. Zuletzt ein unaufhaltsam dahinjagendes, gedankenreiches Finale echt wienerischer Art.

Die sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotte und Serpent sind zuerst, noch im 18. Jahrhundert, bei André in Offenbach a. M. er-

schienen. In Breitkopfs Katalog werden sie im Jahre 1782 angezeigt. Alle sechs stehen mit Rücksicht auf die Blasinstrumente in B-Tonarten. Das Divertimento mit dem Chorale St. Antoni ist das erste derselben. Woher diese Bezeichnung stammt, läßt sich nicht mehr feststellen. Brahms, der stets für Haydn wie für die anderen großen Wiener Meister ein warmes Interesse bekundet hat, hat das reizende Stück in C. F. Pohls Partituren gefunden und den Choral als Thema für seine bekannten Orchestervariationen benützt. Diese Divertimenti gehören in eine Kategorie mit den »Feldpartien«, welche Haydn in den Sechzigerjahren als Tafel- und Feldmusik ausschließlich für die fürstl. Esterhazysche Regimentsmusik komponiert hat, die aber sämtlich verloren gegangen sind. Er selbst hat auf diese Werke, wie es scheint, nicht viel Gewicht gelegt, wenigstens tat er ihrer in seinem Werkverzeichnisse keine Erwähnung. Und doch sind diese kleinen Stücke von entzückender Schönheit, reizvolle Kunstwerke, wert, weiterer Vergessenheit entrissen zu werden. Alle vier Sätze, alle in B dur, zeichnen sich durch die besonders liedmäßige Thematik aus. Der erste Satz, eine Miniatursonatenform, fängt an:



Ihm folgt der bekannte »Chorale St. Antoni«, durch seine fünfaktigen Perioden von origineller Wirkung:



Dann das Menuett, zuletzt ein Rondo, Allegretto, dessen Hauptsatz:



sehr an den Choral erinnert. Auch die Coda ist aus den Schlußtakten desselben entwickelt.

Erwin Luntz.

Freitag, den 28. Mai 1909

abends 6½ Uhr im Großen Musikvereinssaale

Aufführung der

„Jahreszeiten“

von **Joseph Haydn.**

Dirigent: Herr Konzertdirektor **Ferdinand Löwe.**

Mitwirkende: Frau **Aaltje Noordewier-Reddingius** (Hanne),
Herr Kammersänger **Felix Senius** (Lukas),
Herr Professor **Johannes Meschaert** (Simon);
der **Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde;**
der **Wiener Männergesang-Verein;**
das **k. k. Hofopernorchester.**



Die Jahreszeiten.

(Text.)

Der Frühling.

Die Einleitung stellt den Uebergang vom Winter zum Frühling dar.

Recitativ.

Simon. Seht, wie der strenge Winter flieht!
Zum fernen Pole zieht er hin.
Ihm folgt auf seinen Ruf
Der wilden Stürme brausend Heer
Mit grässlichem Geheul.

Lukas. Seht, wie vom schroffen Fels der Schnee
In trüben Strömen sich ergiesst!

Hanne. Seht, wie vom Süden her,
Durch laue Winde sanft gelockt,
Der Frühlingsbote streicht!

Chor.

Landleute. Komm, holder Lenz,
Des Himmels Gabe komm,
Aus ihrem Todesschlaf
Erwecke die Natur!

Mädchen u. Weiber. Er nahet sich der holde Lenz,
Schon fühlen wir den linden Hauch,
Bald lebet alles wieder auf.

Männer. Frohlocket ja nicht allzufrüh!
Oft schleicht, in Nebel eingehüllt
Der Winter wohl zurück, und streut
Auf Blüt' und Keim sein starres Gift.

Alle. Komm holder Lenz,
Des Himmels Gabe komm!
Auf unsre Fluren senke dich!
O komm, holder Lenz, o komm!
Und weile länger nicht!

Recitativ.

Simon. Vom Widder strahlet jetzt
Die helle Sonn' auf uns herab.
Nun weichen Frost und Dampf,
Und schweben laue Dünst umher;
Der Erde Busen ist gelöst;
Erheitert ist die Luft.

Arie.

Schon eilet froh der Ackersmann
Zur Arbeit auf das Feld,
In langen Furchen schreitet er
Dem Pfluge flötend nach.
In abgemess'nem Gange dann
Wirft er den Samen aus,
Den birgt der Acker treu und reift
Ihn bald zur gold'nen Frucht.

Recitativ.

Lukas. Der Landmann hat sein Werk vollbracht,
Und weder Müh', noch Fleiss gespart.
Den Lohn erwartet er
Aus Händen der Natur,
Und fleht darum den Himmel an.

Bittgesang.

Lukas. Sei nun gnädig, milder Himmel!
Oeffne dich, und träufe Segen
Ueber unser Land herab!

Chor.

Sei nun gnädig etc.
Lukas. Lass deinen Thau die Erde wässern!
Simon. Lass Regenguss die Furchen tränken!
Hanne. Lass deine Lüfte wehen sanft.
Lass deine Sonne scheinen hell!
Alle drei. Und spriesset Ueberfluss alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Recitativ.

Hanne. Erhört ist unser Flehn;
Der laue West erwärmt und füllt
Die Luft mit feuchten Dünsten an.
Sie häufen sich — nun fallen sie
Und giessen in der Erde Schoss
Den Schmuck und Reichtum der Natur.

Freudenlied,

mit abwechselndem Chore der Jugend.

Hanne. O wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
Kommt, ihr Mädchen,
Lasst uns wallen
Auf der bunten Flur!

Lukas. O wie etc.
Kommt, ihr Bursche,
Lasst uns wallen
Zu dem grünen Hain!

Beide. O wie etc.

Hanne. Kommt, ihr Mädchen!

Lukas. Kommt, ihr Bursche!

Beide. Lasst uns wallen

Hanne. } Auf der bunten Flur!
Lukas. } Zu dem grünen Hain!
O wie lieblich etc.

Hanne. Seht die Lilie,
Seht die Rose,
Seht die Blumen all!

Lukas. Seht die Auen!
Seht die Wiesen,
Seht die Felder all!

Chor. O wie lieblich etc.

Mädchen. Lasst uns wallen
Auf der bunten Flur!

Bursche. Lasst uns wallen
Zu dem grünen Hain!

Alle. O wie lieblich etc.

Hanne. Seht die Erde,
Seht die Wasser,
Seht die helle Luft!

Lukas. Alles lebet,
Alles schwebet,
Alles reget sich!

Hanne. Seht die Lämmer,
Wie sie springen!

Lukas. Seht die Fische,
Welch Gewimmel!

Hanne. Seht die Bienen,
Wie sie swchärmen!

Lukas, Seht die Vögel,
Welch' Geflatter!

Mädchen. Welche Freude,
Welche Wonne,
Schwellet unser Herz!
Bursche. Süsse Triebe,
Sanfte Reize
Heben unsre Brust.
Simon. Was ihr fühlet,
Was euch reizet,
Ist des Schöpfers Hauch
Mädchen u. Bursche. Lasst uns ehren,
Lasst uns loben,
Lasst uns preisen ihn!
Männer. Lasst erschallen,
Ihm zu danken,
Eure Stimmen hoch!
Alle. Lasst erschallen,
Ihm zu danken,
Unsre Stimmen hoch!

Chor.

Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!

Hanne. Lukas. Simon.

Von deinem Segensmahle
Hast du gelabet uns.
Männer. Mächtiger Gott!

Hanne. Lukas. Simon.

Vom Strome deiner Freuden
Hast du getränket uns.
Gütiger Gott!
Alle. Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!
Simon. Ewiger!
Lukas. Mächtiger!
Hanne. Gütiger Gott!
Chor. Ehre, Lob und Preis sei dir,
Ewiger, gütiger, mächtiger Gott!

Der Sommer.

Die Einleitung stellt die Morgendämmerung vor.

Recitativ.

Lukas. In grauem Schleier rückt heran
Das sanfte Morgenlicht;
Mit lahmen Schritten weicht vor ihm
Die träge Nacht zurück.

Zu düstren Höhlen flieht
Der Leichenvögel blinde Schaar,
Ihr dumpfer Klageton
Beklemmt das bange Herz nicht mehr.
Simon. Des Tages Herold meldet sich;
Mit scharfem Laute rufet er,
Zu neuer Tätigkeit
Den ausgeruhten Landmann auf.

Arie.

Der muntre Hirt versammelt nun
Die frohen Heerden um sich her;
Zur fetten Weid' auf grünen Höh'n,
Treibet er sie langsam fort.
Nach Osten blickend steht er dann
Auf seinem Stabe hingelehnt,
Zu sehn den ersten Sonnenstrahl,
Welchen er entgegenharrt.
Hanne. Die Morgenröte bricht hervor,
Wie Rauch verflieget das leichte Gewölk.
Der Himmel pranget im hellen Azur,
Der Berge Gipfel im feurigen Gold.
Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt.

Hanne. Lukas.

Sie naht, sie kommt.

Hanne. Lukas. Simon.

Sie strahlet, sie scheint!

Chor.

Sie scheint in herrlicher Pracht,
In flammender Majestät!

Lobgesang.

Heil! o Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle, Heil!
O du, des Weltalls Seel' und Aug',
Der Gottheit schönstes Bild!
Dich grüssen dankbar wir!

Hanne. Lukas. Simon.

Wer spricht sie aus, die Freuden alle,
Die deine Huld in uns erweckt?
Wer zählet sie, die Segen alle,
Die deine Mild' auf uns ergiesst?

Chor.

Die Freuden, o wer spricht sie aus?
Die Segen, o wer zählet sie?
Wer spricht sie aus? wer zählet sie?
Wer? wer?

Hanne. Dir danken wir, was uns ergötzt.
Lukas. Dir danken wir, was uns belebt.
Simon. Dir danken wir, was uns erhält.
Alle drei. Dem Schöpfer aber danken wir,
Was deine Kraft vermag.

Chor.

Heil! o, Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle Heil!
Dir jauchzen alle Stimmen,
Dir jauchzet die Natur.

Recitativ.

Simon. Nun regt und bewegt sich alles umher,
Ein buntes Gewühl bedecket die Flur.
Dem braunen Schnitter neiget sich
Der Saaten wallende Fluth,
Die Sense blitzt, — da sinkt das Korn;
Doch steht es bald und aufgehäuft
In festen Garben wieder da.

Lukas. Die Mittagssonne brennet jetzt
In voller Glut, und giesst
Durch die entwölkte Luft
Ihr mächtiges Feu'r in Strömen hinab.
Ob den gesengten Flächen schwebt
In niederm Qualm ein blendend Meer
Von Licht und Wiederschein.

Cavatine.

Dem Druck erlieget die Natur.
Welke Blumen,
Dürre Wiesen,
Trockne Quellen,
Alles zeigt der Hitze Wut,
Und kraftlos schmachten Mensch und Tier,
Am Boden hingestreckt.

Recitativ.

Hanne. Willkommen jetzt, o dunkler Hain,
Wo der bejahrten Eiche Dach
Den kühlenden Schirm gewährt,
Und wo der schlanken Aespe Laub
Mit leisem Gelispel rauscht!
Am weichen Moose rieselt da
In heller Flut der Bach,
Und fröhlich summend irrt und wirrt
Die bunte Sonnenbrut.

Der Kräuter reinen Balsamduft
Verbreitet Zephirs Hauch,
Und aus dem nahen Busche tönt
Des jungen Schläfers Rohr.

Arie.

Welche Labung für die Sinne!
Welch' Erholung für das Herz!
Jeden Aderzweig durchströmet,
Und in jeder Nerve bebt
Erquickendes Gefühl.
Die Seele wachet auf
Zu reizendem Genuss,
Und neue Kraft erhebt
Durch milden Drang die Brust.

Recitativ.

Simon. O seht! Es steiget in der schwülen Luft
Am hohen Saume des Gebirgs,
Von Dampf und Dunst ein fahler Nebel auf.
Empor gedrängt dehnt er sich aus
Und hüllet bald den Himmelraum
In schwarzes Dunkel ein.

Lukas. Hört, wie vom Tal ein dumpf Gebrüll
Den wilden Sturm verkünd't!
Seht, wie von Unheil schwer
Die finst're Wolke langsam zieht,
Und drohend auf die Eb'ne sinkt!

Hanne. In banger Ahnung stockt
Das Leben der Natur.
Kein Tier, kein Blatt beweget sich,
Und Todesstille herrscht umher.

Chor.

Ach, das Ungewitter naht!
Hilf uns, Himmel!
O, wie der Donner rollt!
O, wie die Winde toben,
Wo flieh'n wir hin!
Flammende Blitze durchwühlen die Luft,
Von zackigen Keilen berstet die Wolke,
Und Güsse stürzen herab.

Weiber. Wo ist Rettung!
Wütend rast der Sturm!
Der weite Himmel entbrennt!

Weiber. Weh' uns Armen!
Schmetternd krachen, Schlag auf Schlag
Die schweren Donner fürchterlich.

Weiber. Weh' uns, weh' uns!
Alle. Erschüttert wankt die Erde
Bis in des Meeres Grund.

Terzett mit Chor.

Lukas. Die düst'ren Wolken trennen sich,
Gestillet ist der Stürme Wut.
Hanne. Vor ihrem Untergange
Blickt noch die Sonn' empor,
Und von dem letzten Strahle glänzt
Mit Perlenschmuck geziert die Flur.
Simon. Zum lang gewohnten Stalle kehrt
Gesättigt und erfrischt,
Das fette Rind zurück.
Lukas. Dem Gatten ruft die Wachtel schon.
Hanne. Im Grase zirpt die Grille froh.
Simon. Und aus dem Sumpfe quakt der Frosch.
Alle drei. Die Abendglocke tönt;
Von oben winkt der helle Stern,
Und ladet uns zur sanften Ruh.

Chor.

Mädchen, Bursche, Weiber, kommt,
Unser wartet süsser Schlaf,
Wie reines Herz, gesunder Leib,
Und Tages Arbeit ihn gewährt.
Mädchen, Bursche, Weiber, kommt!
Wir gehn, wir folgen euch!
Die Abendglocke hat getönt;
Von oben winkt der helle Stern,
Und ladet uns zur sanften Ruh.

Der Herbst.

Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte.

Recitativ.

Hanne. Was durch seine Blüte
Der Lenz zuerst versprach,
Was durch seine Wärme
Der Sommer reifen hiess,
Zeigt der Herbst in Fülle
Dem frohen Landmann jetzt.
Lukas. Den reichen Vorrat führt er nun
Auf hochbelad'nen Wagen ein.
Kaum fasst der weiten Scheune Raum,
Was ihm sein Feld hervorgebracht.

Simon. Sein heitres Auge blickt umher,
Er misst den aufgethürmten Segen ab.
Und Freude strömt in seine Brust.

Terzett mit Chor.

Simon. So lohnet die Natur den Fleiss,
Ihn ruft, ihn lacht sie an;
Ihn muntert sie durch Hoffnung auf,
Ihm steht sie willig bei,
Ihm wirket sie mit voller Kraft.

Hanne. Lukas.
Von dir, o Fleiss, kommt alles Heil.
Die Hütte, die uns schirmt,
Die Wolle, die uns deckt,
Die Speise, die uns nährt,
Ist deine Gab', ist dein Geschenk.

Hanne. Lukas. Simon.
O Fleiss, o edler Fleiss,
Von dir kommt alles Heil.

Hanne. Du flössest Tugend ein,
Und rohe Sitten milderst du.

Lukas. Du wehrest Laster ab,
Und reinigest der Menschen Herz.

Simon. Du stärkest Mut und Sinn
Zum Guten und zu jeder Pflicht.

Alle drei. O Fleiss etc.

Chor. O Fleiss etc.

Hanne. Lukas. Simon.
Die Hütte, die uns schirmt etc.

Chor. O Fleiss etc.

Hanne. Seht, wie zum Haselbusche dort
Die rasche Jugend eilt!
An jedem Aste schwinget sich
Der Kleinen lose Schaar,
Und der bewegten Staud' entstürzt
Gleich Hagelschau'r die lockre Frucht.

Simon. Hier klimmt der junge Bau'r
Den hohen Stamm entlang,
Die Leiter flink hinauf.
Vom Wipfel, der ihn deckt,
Sieht er sein Liebchen nahn,
Und ihrem Tritt entgegen
Fliegt dann im trauten Scherze
Die runde Nuss herab.

Lukas. Im Garten stehn um jeden Baum
Die Mädchen gross und klein,
Dem Obste, das sie klauben,
An frischer Farbe gleich.

Duett.

Lukas und Hanne.

Lukas. Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her;
Blickt an die Tochter der Natur,
Die weder Putz noch Schminke ziert.
Da seht mein Hannchen, seht!
Ihr blüht Gesundheit auf den Wangen,
Im Auge lacht Zufriedenheit,
Und aus dem Munde spricht das Herz,
Wenn sie mir Liebe schwört.

Hanne. Ihr Herrchen süss und fein, bleibt weg!
Hier schwinden eure Künste ganz,
Und glatte Worte wirken nicht,
Man giebt euch kein Gehör.
Nicht Gold, nicht Pracht kann uns verblenden,
Ein redlich Herz ist, was uns rührt,
Und meine Wünsche sind erfüllt,
Wenn treu mir Lukas ist.

Lukas. Blätter fallen ab,
Früchte welken hin,
Tag und Jahr vergeh'n,
Nur meine Liebe nicht.

Hanne. Schöner grünt das Blatt,
Süsser schmeckt die Frucht,
Heller glänzt der Tag,
Wenn deine Liebe spricht.

Beide. Welch ein Glück ist treue Liebe!
Unsre Herzen sind vereinet,
Trennen kann sie Tod allein.

Lukas. Liebstes Hannchen!

Hanne. Bester Lukas!

Beide. Lieben und geliebet werden
Ist der Freuden höchster Gipfel,
Ist des Lebens Wonn' und Glück.

Recitativ.

Simon. Nun zeiget das entblösste Feld
Der ungebet'nen Gäste Zahl,
Die an den Halmen Nahrung fand,
Und irrend jetzt sie weiter sucht.
Des kleinen Raubes klaget nicht
Der Landmann, der ihn kaum bemerkt;
Dem Uebermasse wünscht er doch
Nicht ausgestellt zu sein.
Was ihn dagegen sichern mag,
Sieht er als Wohlthat an,
Und willig fröhnt er dann zur Jagd,
Die seinen guten Herrn ergötzt.

Arie.

Seht auf die breiten Wiesen hin!
Seht, wie der Hund im Grase streift!
Am Boden suchet er die Spur
Und geht ihr unablässig nach.
Jetzt aber reisst Begierd' ihn fort!
Er horcht auf Ruf und Stimme nicht mehr!
Er eilet zu haschen — da stockt sein Lauf,
Nnn steht er unbewegt wie Stein.
Dem nahen Feinde zu entgehen,
Erhebt der scheue Vogel sich,
Doch rettet ihn nicht schneller Flug.
Es blizt, es knallt, ihn erreichet das Blei,
Und wirft ihn todt aus der Luft herab.

Recitativ.

Lukas. Hier treibt ein dichter Kreis
Die Hasen aus dem Lager auf.
Von allen Seiten hingedrängt,
Hilft ihnen keine Flucht,
Schon fallen sie, und liegen bald
In Reihen freudig hingezählt.

Chor
der Landleute und Jäger.

Hört das laute Getön,
Das dort im Walde klinget!
Welch ein lautes Getön
Durchklingt den ganzen Wald!
Es ist der gellenden Hörner Schall,
Der gierigen Hunde Gebelle
Schon flieht der aufgesprengte Hirsch;
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.
Er flieht, er flieht. O wie er sich streckt!
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.
O wie er springt! O wie er sich streckt!
Da bricht er aus den Gesträuchen hervor,
Und läuft über Feld in das Dickicht hinein!
Jetzt hat er die Hunde getäuscht;
Zerstreuet schwärmen sie umher.
Die Hunde sind zerstreut.
Sie schwärmen hin und her.
Tajo! Tajo! Tajo!
Der Jäger Ruf, der Hörner Klang,
Versammelt auf's Neue sie.
Ho! Ho! Tajo! Tajo!
Mit doppeltem Eifer stürzet nun
Der Haufe vereint auf die Fährte los.
Tajo! Tajo! Tajo!

Von seinen Feinden eingeholt,
An Mut und Kräften ganz erschöpft,
Erlieget nun das schnelle Tier.
Sein nahes Ende kündet an
Des tönenden Erzes Jubellied,
Der freudigen Jäger Siegeslaut:
Halali, Halali, Halali!
Den Tod des Hirsches kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied,
Der freudigen Jäger Siegeslaut:
Halali, Halali, Halali!

Recitativ.

Hanne. Am Rebenstocke blinket jetzt
Die helle Traub' in vollem Safte,
Und ruft dem Winzer freundlich zu,
Dass er zu lesen sie, nicht weile.

Simon. Schon werden Kuf und Fass
Zum Hügel hingebracht,
Und aus den Hütten strömet
Zum frohen Tagewerke
Das muntre Volk herbei.

Hanne. Seht, wie den Berg hinan
Von Menschen alles wimmelt!
Hört, wie der Freudenton
Von jeder Seit' erschallet!

Lukas. Die Arbeit fördert lachender Scherz
Vom Morgen bis zum Abend hin,
Und dann erbebt der brausende Most
Die Fröhlichkeit zum Lustgeschrei.

Chor.

Juhhe! Juhhe! der Wein ist da,
Die Tonnen sind gefüllt,
Nun lasst uns fröhlich sein,
Und juhhe, juhhe, juh,
Aus vollem Halse schrein!
Lasst uns trinken!
Trinket, Brüder,
Lasst uns fröhlich sein!
Lasst uns singen!
Singet Alle,
Lasst uns fröhlich sein,
Juhhe, juh! Es lebe der Wein!
Es lebe das Land, wo er uns reift!
Juhhe! etc.
Es lebe das Fass, das ihn verwahrt!
Juhhe! etc.

Es lebe der Krug, woraus er fliesst!
Juhhe! etc.
Kommt, ihr Brüder!
Füllt die Kannen,
Leert die Becher,
Lasst uns fröhlich sein.
Haida! lasst uns fröhlich sein,
Und juhhe, juhhe, juh,
Aus vollem Halse schrein!
Nun tönen die Pfeifen
Und wirbelt die Trommel.
Hier kreischet die Fiedel
Ea schnarret die Leier,
Und dudelt der Bock.
Schon hüpfen die Kleinen,
Und springen die Knaben;
Dort fliegen die Mädchen,
Im Arme der Bursche,
Den ländlichen Reihn.
Haisa, hopsa,
Lasst uns hüpfen!
Ihr Brüder, kommt!
Haisa, hopsa,
Lasst uns springen!
Die Kannen füllt!
Haisa, hopsa,
Lasst uns tanzen!
Die Becher leert!
Haida! lasst uns fröhlich sein etc.
Jauchzet, lärmet!
Juhhe, juhhe, juh!
Springet, tanzet!
Haisa, hopsasa!
Lachet, singet,
Jauchzet, lärmet!
Haisa, juhhe, juh!
Hopsasa, haisasa, haisa, hai!
Nun fassen wir
Haisasa, hopsasa, haisasa
Den letzten Krug,
Hopsasa etc.
Und singen dann in vollem Chor
Dem freudenreichen Rebensaft!
Haisasa, hai! Juhhe, juh!
Hopsasa, ho! Juhhe, juh!
Es lebe der Wein, der edle Wein,
Der Grillen und Harm verscheucht!
Sein Lob ertöne laut und hoch

In tausendfachem Jubelschall!
Heida, lasst uns fröhlich sein
Und juhhe, juhhe, juh!
Aus vollem Halse schrein.

Der Winter.

Die Einleitung schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt.

Recitativ.

Simon. Nun senket sich das blasse Jahr,
Und fallen Dünste kalt herab.
Die Berg' umhüllt ein grauer Dampf,
Der endlich auch die Flächen drückt,
Und am Mittage selbst
Der Sonne matten Strahl verschlingt.
Hanne. Aus Lapplands Höhlen schreitet er,
Der stürmisch-düst're Winter jetzt.
Vor seinem Tritt erstarrt
In banger Stille die Natur.

Cavatine.

Licht und Leben sind geschwächet,
Wärm und Freude sind verschwunden.
Unmutsvollen Tagen folget
Schwarzer Nächte lange Dauer.

Recitativ.

Lukas. Gefesselt steht der breite See,
Gehemmt in seinem Laufe der Strom.
Im Sturze vom türmenden Felsen hängt
Gestockt und stumm der Wasserfall.
Im dürren Haine tönt kein Laut.
Die Felder deckt, die Thäler füllt
Ein' ungeheure Flockenlast.
Der Erde Bild ist nun ein Grab,
Wo Kraft und Reiz erstorben liegt,
Wo Leichenfarbe traurig herrscht,
Und wo dem Blicke weit umher
Nur öde Wüstenei sich zeigt.

Arie.

Hier steht der Wand'rer nun,
Verwirrt und zweifelhaft,
Wohin den Schritt er lenken soll.
Vergebens suchet er den Weg,
Ihn leitet weder Pfad noch Spur.

Vergebens strenget er sich an,
Und watet durch den tiefen Schnee,
Er find't sich immer mehr verirrt.
Jetzt sinket ihm der Mut,
Und Angst beklemmt sein Herz,
Da er den Tag sich neigen sieht.
Und Müdigkeit und Frost
Ihm alle Glieder lähmt.
Doch plötzlich trifft sein spähend Aug'
Der Schimmer eines nahen Lichts.
Da lebt er wieder auf,
Vor Freude pocht sein Herz.
Er geht, er eilt der Hütte zu,
Wo starr und matt er Labung hofft.

Recitativ.

Lukas. So wie er naht, schallt in sein Ohr,
Durch heulende Winde nur erst geschreckt,
Heller Stimmen lauter Klang.

Hanne. Die warme Stube zeigt ihm dann
Des Dörfchens Nachbarschaft,
Vereint im trauten Kreise,
Den Abend zu verkürzen,
Mit leichter Arbeit und Gespräch.

Simon. Am Ofen schwatzen hier
Von ihrer Jugendzeit die Väter.
Zu Korb und Reuse flicht
Die Weidengert', und Netze strickt
Der Söhne munt'rer Haufe dort.
Am Rocken spinnen die Mütter,
Am laufenden Rade die Töchter!
Und ihren Fleiss belebt
Ein ungekünstelt frohes Lied.

Spinnerlied.

Weiber und Mädchen.

Knurre, schnurre, knurre,
Schnurre, Rädchen, schnurre!

Hanne. Drille, Rädchen, lang und fein,
Drille fein ein Fädelein
Mir zum Busenschleier!

Weiber und Mädchen.

Knurre etc.

Hanne. Weber, webe zart und fein,
Webe fein das Schleierlein
Mir zur Kirmesfeier!

Weiber und Mädchen.
Knurre etc.

Hanne. Aussen blank und innen rein
Muss des Mädchens Busen sein,
Wohl deckt ihn der Schleier!

Weiber und Mädchen.
Knurre etc.

Hanne. Aussen blank und innen rein,
Fleissig, fromm und sittsam sein,
Locket wack're Freier!

Chor.

Außen blank etc.

Recitativ.

Lukas. Abgesponnen ist der Flachs,
Nun steh'n die Räder still.
Da wird der Kreis verengt
Und von dem Männervolk umringt,
Zu horchen auf die neue Mär,
Die Hanne jetzt erzählen wird.

Lied mit Chor.

Hanne. Ein Mädchen, das auf Ehre hielt,
Liebt einst ein Edelmann;
Da er schon längst auf sie gezielt,
Traf er allein sie an.
Er stieg sogleich vom Pferd und sprach:
Komm, küsse deinen Herrn!
Sie rief vor Angst und Schrecken: Ach!
Ach ja! . . . von Herzen gern.

Chor.

Ei, ei, warum nicht nein?

Hanne. Sei ruhig, sprach er, liebes Kind,
Und schenke mir dein Herz!
Denn meine Lieb' ist treu gesinnt,
Nicht Leichtsinn oder Scherz.
Dich mach' ich glücklich! nimm dies Geld,
Den Ring, die gold'ne Uhr,
Und hab' ich sonst, was dir gefällt,
O sag's und ford're nur!

Chor.

Ei, ei, das klingt recht fein!

Hanne. Nein, sagt sie, das wär' viel gewagt,
Mein Bruder möcht' es sehn,
Und wenn er's meinem Vater sagt,
Wie wird mir's dann ergehn?

Er ackert uns hier allzu nah . . . .
Sonst könnt' es wohl geschehn.
Schaut nur von jenem Hügel,
Da könnt ihr ihn ackern sehn!

Chor.

Ho, ho! was soll das sein?

Hanne. Indem der Junker geht und sieht,
Schwingt sich das lose Kind
Auf seinen Rappen und entflieht
Geschwinder als der Wind.
Lebt wohl, rief sie, mein gnäd'ger Herr,
So räch' ich meine Schmach!
Ganz eingewurzelt stehet er
Und gafft ihr staunend nach.

Chor.

Ha, ha, das war recht fein,
Ha, ha, ha, ha, das war recht fein!

Recitativ.

Simon. Vom dürren Oste dringt
Ein scharfer Eishauch jetzt hervor.
Schneidend fährt er durch die Luft,
Verzehret jeden Dunst
Und hascht des Tieres Odem selbst.
Des grimmigen Tyranns,
Des Winters Sieg ist nun vollbracht,
Und stummer Schrecken drückt
Den ganzen Umfang der Natur.

Arie.

Erblicke hier, bethörter Mensch,
Erblicke deines Lebens Bild!
Verblühet ist dein kurzer Lenz,
Erschöpfet deines Sommers Kraft.
Schon welkt dein Herbst dem Alter zu,
Schon naht der bleiche Winter sich,
Und zeiget dir das offne Grab.
Wo sind sie nun, die hoh'n Entwürfe,
Die Hoffnungen von Glück,
Die Sucht nach eitlem Ruhme .
Der Sorgen schwere Last?
Wo sind sie nun, die Wonnetage,
Verschwelgt in Ueppigkeit?
Und wo die frohen Nächte
Im Taumel durchgewacht?
Verschwunden sind sie wie ein Traum!
Nur Tugend bleibt!

Recitativ.

Simon. Die bleibt allein,
Und leitet uns unwandelbar
Durch Zeit- und Jahreswechsel,
Durch Jammer oder Freude,
Bis zu dem höchsten Ziele hin.

Simon.

Dann bricht der grosse Morgen an:
Der Allmacht zweites Wort erweckt
Zum neuen Dasein uns,
Von Pein und Tod auf immer frei.

Lukas. Simon.

Die Himmelspforten öffnen sich,
Der heil'ge Berg erscheint,
Ihn krönt des Herren Zelt,
Wo Ruh' und Friede thront.

Chor I. Wer darf durch diese Pforte geh'n?

Hanne. Lukas. Simon.

Der Arges mied und Gutes that!

Chor II. Wer darf besteigen diesen Berg?

Hanne. Lukas. Simon.

Von dessen Lippen Wahrheit floss!

Chor I. Wer darf in diesem Zelte wohnen?

Hanne. Lukas, Simon.

Der Armen und Bedrängten half!

Chor II. Wer wird den Frieden dort geniessen?

Hanne. Lukas. Simon.

Der Schutz und Recht der Unschuld gab!

Chor I. O seht, der grosse Morgen naht!

Chor II. O seht, er leuchtet schon!

Chor I, II. Die Himmelspforten öffnen sich.
Der heil'ge Berg erscheint!

Chor I. Vorüber sind

Chor II. Verbrauset sind

Chor I. Die leidenvollen Tage,

Chor II. Des Lebens Winterstürme!

Chor I, II. Ein ew'ger Frühling herrscht,
Und grenzenlose Seligkeit
Wird der Gerechten Lohn!

Hanne. Lukas. Simon.

Auch uns werd' einst ein solcher Lohn!
Lasst uns wirken, lasst uns streben!

Chor I. Lasst uns kämpfen,

Chor II. Lasst uns harren,

Chor I, II. Zu erringen diesen Preis!
Uns leite deine Hand, o Gott!
Verleih' uns Stärk' und Mut!

Chor I. Dann siegen wir.

Chor II. Dann geh'n wir ein,

Chor I, II. In deines Reiches Herrlichkeit!
Amen!

Die Jahreszeiten.

Hatte Haydn zwar schon vorher während seines künstlerisch so reichen Schaffens Bewunderung und begeisterte Anerkennung gefunden, so war es ihm erst in den letzten Jahren seines hochbetagten Lebens beschieden, den Zenith seines Ruhmes zu erklimmen und zwei Werke zu schaffen, die mehr noch als die vorangegangenen seinen Namen in die fernsten Lande, in die weitesten Kreise trugen: »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Innerhalb eines Zeitraumes von drei Jahren schenkte der Meister diese Lieblingstöchter seiner Muse der Welt, ein holdes Schwesternpaar, von dem jede einzelne durch ihre Anmut und Vollendung die Welt entzückt, die sich gegenseitig aber in ihrer Schönheit ergänzen und heben. Die Frage, welchem der beiden Werke der Vorzug zu geben sei, soll hier weder aufgeworfen, noch der Versuch ihrer Beantwortung gemacht werden. Sehr hübsch und treffend heißt es in der Breitkopf & Härtelschen »Ankündigung der Herausgabe von J. Haydns vier Jahreszeiten« (Allgem. Musikal. Zeitung. Oktober 1802):

»Nie hat ein musikalisches Kunstwerk eine solche Sensation erregt und ein so ausgebreitetes Publikum gefunden, als J. Haydns Schöpfung. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir einen Hauptgrund dieses allgemeinen Interesses an jenem Werke, außer seinem reinen Kunstwerth, darin finden, daß es in einem Maße, wie noch kein großes musikalisches Kunstprodukt, das Hohe und Tiefe der Tonkunst so glücklich mit dem Populairen und Gefälligen verbindet.

Ist diese Meinung gegründet, so dürfen wir auch ein eben so allgemeines Interesse an dem neuen Werke des unsterblichen Haydn, an seinen Jahreszeiten, dessen Herausgabe wir hiermit ankündigen, erwarten: denn ist jenes Mittel, überall Freunde zu finden, dem Künstler dort gelungen, so ist es ihm hier, nach dem einstimmigen Urtheil aller Kenner, die sich damit bekannt gemacht haben, noch weit mehr geglückt; hier, wo sich der Genius des Künstlers an der Hand der Natur mit unbegreiflicher Vielseitigkeit gleich frey und gleich lebendig in den Darstellungen des Erhabensten und Fruchtbarsten, wie des Zärtlichsten und Freundlichsten bewegt. Wenn Haydn dort schilderte, wie diese Welt wurde, so schildert er hier, was sie geworden; wenn er deshalb dort das Gefühl vermittelst der Phantasie hinriß, so ergreift er es hier mehr unmittelbar, und es erregt Erstaunen, was für durchaus neue Mittel sein unerschöpflicher Geist und seine einzige Erfahrung zu diesem Zweck hier in's Spiel zu setzen gewusst hat.«

Die Bezeichnung »Oratorium« für die beiden Werke, obzwar von Haydn selbstherrührend, ist weder den vorher noch nachher darunter verstandenen Formalbegriffen entsprechend. Insbesondere mit der deutschen Art religiöser Konzertmusik, als deren erhabensten Repräsentanten wir J. S. Bach verehren, hat sie nichts gemein, sondern schließt sich teilweise an die italienischen, in Süddeutschland bald heimisch gewordenen Formen der »Cantata per camera« und »Festa per camera« an. Auch G. F. Händel, dessen Werke Haydn wenn nicht schon früher, so doch sicher bei seinen Besuchen in England kennen lernte, dürfte hier nicht ohne Einfluß gewesen sein.

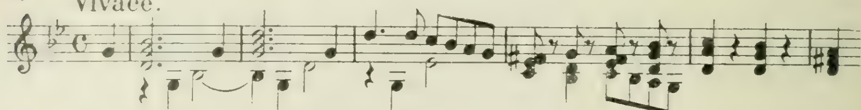
Den Text zu den »Jahreszeiten« verfertigte ebenso wie den zur Schöpfung Gottfried van Swieten nach einer englischen Dichtung von Thomson. Van Swietens Absichten waren jedenfalls die besten, aber sein poetisches Können war sehr schwach; das, was an dem Text ihm zuzuschreiben ist, schwingt sich über eine gewisse Mittelmäßigkeit nicht hinaus und rechtfertigt vollauf die Klagen, die Haydn oft hierüber laut werden ließ. Van Swieten scheint sich auch in das Musikalische, in die Art der Vertonung stark eingemengt zu haben, weshalb es oft zu Mißhelligkeiten zwischen Haydn und ihm kam. Insbesondere empfand Haydn die verlangten tonmalerischen Spielereien und Witze als gänzlich unkünstlerisch; auch ihm war es mehr um »Ausdruck der Empfindung als um Malerei« zu tun. Daß Haydn diese Schwächen der Dichtung so siegreich überwunden, daß Stellen, die poetisch zu den schwächsten gehören, unter seinen Händen zu Glanzpunkten des Werkes wurden, wie z. B. die Gewitterszene, läßt sein Verdienst nur in noch hellerem Lichte strahlen.

Die erste Aufführung der »Jahreszeiten« fand am 24. April 1801 im Palais Schwarzenberg in Wien statt; zwei weitere Aufführungen am 27. April und 1. Mai folgten. Einem größeren Publikum führte Haydn dann das Werk am 29. Mai desselben Jahres im großen Redouten-Saale der Hofburg vor. Die späteren Aufführungen fanden zum Besten der Tonkünstler-Sozietät statt, welcher Haydn die Partitur der »Jahreszeiten« ebenso wie der »Schöpfung« übergeben hatte. Wie groß auch der finanzielle Erfolg dieser Aufführungen gewesen sein muß, geht aus einem Briefe Haydns vom Jahre 1804 hervor, in welchem er schreibt, daß die Aufführungen beider Werke den armen Musikerwitwen innerhalb dreier Jahre bereits 20.000 Gulden eingebracht hätten.

Haydn läßt drei Personen auftreten, die die Träger der verschiedenen Stimmungen werden; Simon, ein Pächter, Hanne, dessen Tochter und Lukas, ein Bauernbursche. Wie in der »Schöpfung« sind es die drei Stimmgattungen Sopran, Tenor und Baß, die verwendet werden. Das Orchester ist außer dem Streichquartett mit drei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, Kontrafagott, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken besetzt, zu denen im Schlußteil des »Herbstes« Triangel und Tambourin hinzutreten. Der Chor ist vierstimmig, teilt sich aber an einigen Stellen in zwei getrennte vierstimmige Chöre; auch stehen sich oft Frauen- und Männerchor einzeln gegenüber.

Der Frühling.

»Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar« schrieb Haydn in die Partitur. Nach vier einleitenden Largo-Takten unisono die schwer und wuchtig lasten wie eine dicke Decke von Eis und Schnee, folgt das eigentliche Thema der Ouvertüre.



Die ganze Einleitung, in knapper Ouvertürenform, sucht die rauhen Stürme des Winters zu schildern, die in grimmen Stößen über die Erde hintreiben, um dann doch der siegenden Sonne weichen zu müssen. Die Ouvertüre schließt auf einem verminderten Septimenakkord, sofort zum ersten Rezitativ hinüberleitend. Simon, dann Lukas begrüßen das Ende des Winters und den Eintritt des Frühlings, dessen mildes Wehen wohl der kurze Adagiosatz des Orchesters

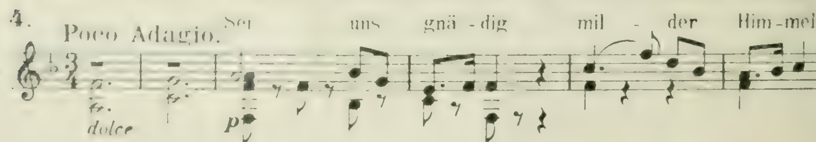


malt. Unmittelbar an das Rezitativ schließt sich der Chor der Landleute, die den Lenz willkommen heißen.



Anfangs vereint, trennen sich später Frauen- und Männerchor voneinander, um bald einzeln, bald wieder vereinigt den Lenz und sein Kommen zu begrüßen. Der Chor von einfach-pastoralem Charakter ist in seiner Schlichtheit ungemein reizvoll und poetisch und gibt in glücklichster Weise die Grundstimmung des ganzen ersten Teiles wieder. Das nun folgende Rezitativ und die Arie Simons zeigen den Landmann bei seiner Arbeit, das Feld bebauend und pflügend. Hiebei pfeift er sich eines; und was er pfeift, ist — ein kleiner Scherz Papa Haydns — das Andante aus der G dur Sinfonie mit dem Paukenschlag.

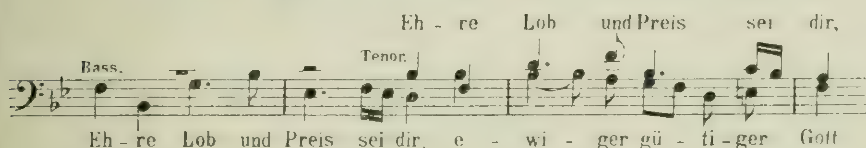
Nun bittet der Chor, von Lukas geführt, daß die Gnade des Himmels nicht ausbleiben möge und Regen herniederströme, das Land fruchtbar zu machen.



Eine Fuge (mit gleichbleibender Begleitung im Orchester) beschließt diesen Bittgesang. Das Gebet wird erhört, der Regen fällt und befruchtet das Land. Lukas und Hanne singen nun ein »Freudenlied mit abwechselndem Chore der Jugend«.



Mädchen und Bursche beginnen, die Männer stimmen ein, zum Schlusse vereinigt sich alles zu einem mächtigen Danklied zu Gott, das durch eine kunstvoll eingefügte Fuge über das Thema



eine kräftige Steigerung erhält.

Der Sommer.

»Die Einleitung stellt die Morgendämmerung vor.« Langsam bricht die Morgenröte durch den grauen Nebelschleier; in die leise auftretenden Geräusche des erwachenden Tages mischt sich das Krähen des Hahnes.



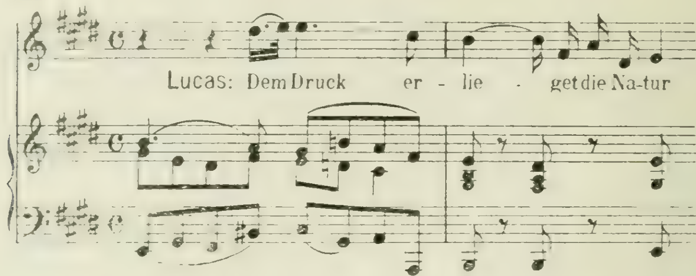
Des Hirten Horn erschallt und Simon besingt den Hirten, der auf grüner Höh' den vollen Anbruch des Tages erwartet.



In einem kurzen Sätzchen wird von den Solisten und vom Chor, unterstützt vom Orchester, der Sonnenaufgang durch harmonisches Fortschreiten und dynamische Steigerung in einer Weise zum Ausdruck gebracht, die in ihrer Anschaulichkeit ans Greifbare grenzt. Endlich steht die Sonne am Himmel in voller Pracht; Solisten und Chor besingen sie abwechselnd in einem machtvollen Lobgesang.

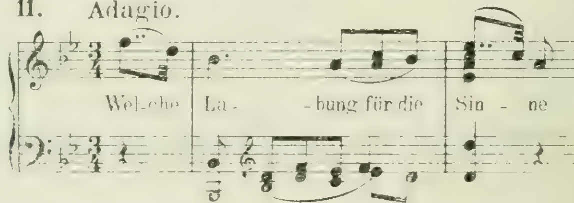
Doch bald wird das Licht zu feuriger Glut und ermattet von der Hitze sinken Mensch und Tier. Lukas besingt in einer Cavatine mit dem Anfangsthema

10.



diesen Zustand der Ermattung. Der Mensch sucht Kühlung im schattigen Hain. Hanne schildert in einem Rezitativ und Arie die Erquickung, die der kühle Hain bietet. Kleine tonmalerische Verzierungen machen das Rezitativ zu einem reizenden Genrebildchen; die Arie mit ihrem stimmungsvollen langsamen ersten Teil

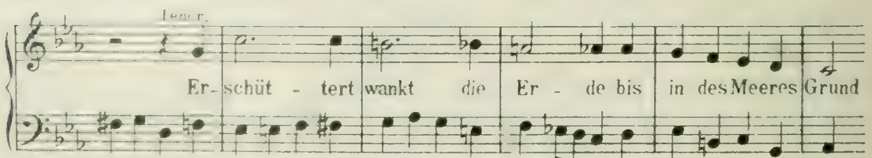
11. Adagio.



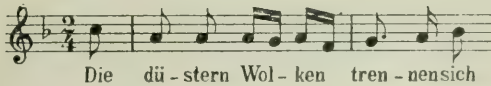
und ihrem bravourösen, echt konzertanten zweiten Allegro-teil gehört wohl zu den meistgesungenen aller Konzertarien.

In einem Rezitativ wird in atembeklemmenderWeise die immer wachsende Schwüle und das Herannahen des Gewitters geschildert, bis endlich ein Blitzstrahl herniederfährt und die Spannung löst. Donner und Blitz folgen nun Schlag auf Schlag, der Regen prasselt hernieder. Von allen musikalischen Gewitterschilderungen, deren es vor und nach Haydn so viele gibt, kommt an Anschaulichkeit dieser keine gleich. Der Chor faßt die Ausrufe des Entsetzens und der Furcht vor dem großartigen Naturschauspiel in eine Fuge zusammen, deren Thema durch die chromatisch herabschreitende Melodie der Stimmung entsprechenden Ausdruck verleiht.

12.



Das Wetter verschwindet, nur hie und da leuchtet noch von ferne ein Blitzstrahl, rollt noch leise der Donner. Die Wut des Himmels ist nun gewichen und ein Terzett mit Chor



schildert den idyllischen Frieden, der die Natur beglückt. Diese Episode ist besonders reich ausgeschmückt mit tonmalerischen Spielereien. Man hört das heimkehrende Vieh brüllen

14.

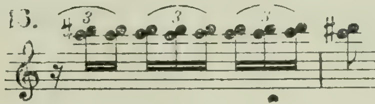


die Wachtel schlagen

15.

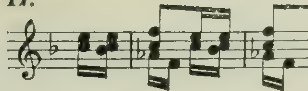


die Grille zirpen



ja sogar den Frosch quacken

17.



und endlich verkünden acht Glockenschläge, durch Hornstöße markiert, den Eintritt des Abends. Mit einem Dankgebet schließt der ganze Teil, der uns einen Tag des Lebens auf dem Lande während der Sommerszeit vor Augen geführt hat.

Der Herbst.

»Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte.«



Das Thema dieser Einleitung hat den Rhythmus eines Menuetts; froh bewegt ist der Landmann über die Früchte, die ihm der Boden geschenkt. Und da in jeder Jahreszeit in die Schilderung noch eine artige Moral hineinverflochten werden muß, so wird der Fleiß des Menschen, der all dies zu Tage fördert, in einem Terzett mit Chor besungen. Haydn soll darüber sehr ungehalten gewesen sein, daß er gezwungen war, den Fleiß musikalisch zu schildern; die ganze moralisierende Stelle gehört trotz der Fuge

18. Piu Allegro.

O Fleiß, o ed - ler Fleiß

O Fleiß, o ed - ler Fleiß von dir kommt al - les Heil von dir

nicht zu den wirkungsvollsten des Werkes. Auch das Loblied auf das Landmädchens im Gegensatz zur »Schönen aus der Stadt«, ein Duett zwischen Lukas und Hanna, mit folgendem Anfangsthema

19.

Ihr Schö-nen aus der Stadt kommt her, kommt her!

tritt textlich und musikalisch hinter vielen anderen Teilen zurück. Dagegen sind die nun folgenden Teile, die Jagd und das Winzerfest, wieder von drastischer Anschaulichkeit und herzerfreuender Frische. Simon schildert in Rezitativ und Arie die Niederjagd. Schon das die Arie einleitende Ritornell

20.

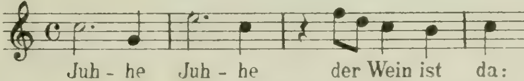
mehr noch aber die Begleitung malen das unablässige Suchen des Hundes; bei Stellen, wie z. B. die nachstehende

21.

glaubt man ihn förmlich vor sich zu sehen, wie er unaufhaltsam weiterdrängt, bis er dem Huhn nahe ist; nun steht er »unbewegt wie Stein«, das Huhn fliegt auf, und der Jäger schießt es sicher aus der Luft herab. All das ist mit — man möchte sagen — kinematographischer Treue in der Musik dargestellt. Aber nicht bloß eine Hühnerjagd, auch eine ganze Treibjagd kriegen wir zu sehen und zu hören. Das Jagdhorn ertönt und der Chor der Landleute und Jäger fällt kräftig ein.



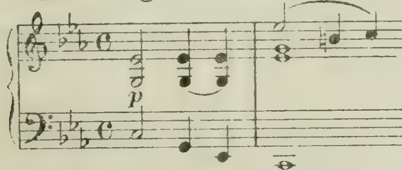
Ebenso frisch und ursprünglich wie die Jagdschilderung ist das Fest des jungen Weines, das die Landleute veranstalten. Zuerst geben sie ihrer Freude nur in einem derben Chorlied Ausdruck,



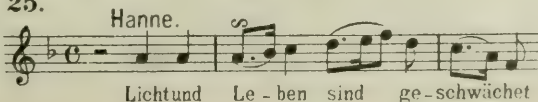
dann fangen sie in ihrer schäumenden Laune auch zu tanzen an. Auf Leier und Dudelsack begleiten die Musikanten; nehmen sie es auch mit dem Rhythmus nicht immer ganz genau, so achtet doch in der allgemeinen Lustigkeit und Fröhlichkeit niemand darauf.

Der Winter.

»Die Einleitung schildert die dicken Nebel womit der Winter anfängt.«

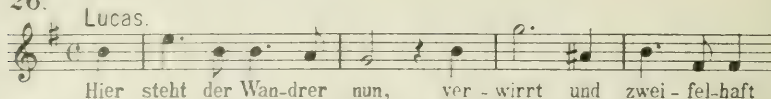


Die verminderte Quart des zweiten Taktes spielt in der Instrumental-Einleitung und auch noch im folgenden Rezitativ eine bedeutsame Rolle. Haydn sieht — wahrscheinlich unter dem Einflusse seines Textdichters — im Winter nur jene Zeit, die den Menschen in die Stube bannt, wo man froh ist, aus Eis und Schnee unter ein schützendes Dach zu kommen; die Poesie des Winters war damals noch nicht entdeckt. Dazu kam vielleicht der Vergleich mit dem Lebensabend des Menschen, der Haydn nahe berührte. Im ganzen ist »Der Winter« gegenüber den früheren Zeiten ernst und düster. Selbst das lebensfrohe Hannchen stellt in einer Cavatine traurige Betrachtungen über den Winter an.



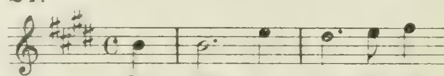
Lukas schildert in einer Arie den Wanderer, der im tiefem Schnee verirrt den Weg sucht.

26.



Unruhig ängstlich irrt er umher; da plötzlich ein Lichtschein. Der Übergang von Moll nach Dur (E) und die einfach-seelenvolle Melodie

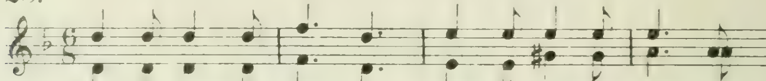
27.



drücken das Aufleuchten der hoffnungsfrohen Stimmung in wirklich rührender Weise aus.

Drinnen in der Stube sitzt alles beim Ofen beieinander und die Mädchen treiben ihr Spinnrad. Den Chor der Mädchen

28.



unterbricht Hanne als Vorsängerin mit einem Radsprüchlein, dabei treiben die Räder schnurrend lustig weiter. Wie das bei spinnenden Mädchen immer der Fall zu sein pflegt, soll eine nun etwas erzählen. Hanne erzählt daher in einem coupletartigen Liedchen,

29.



dessen Kehrstrophe immer vom Chor gesungen wird, die Geschichte eines losen Mädchens, das einen Ritter gefoppt hat. Doch nicht lange dauert diese lustige, sorglose Stimmung. Simon steht auf und ruft den Menschen zu, zu bedenken, wie für jeden der eisige Winter komme, der alle vorangegangenen Freuden auslöscht. Hier, wo sich auch der Dichter aus seiner sonstigen Nüchternheit aufraffte, hat Haydn eine Größe erreicht, welche überall die Gefühle der größten Ergriffenheit auslösen muß. Hier ist Haydn wirklich weit seiner Zeit voraus, sowohl im Ausschöpfen des Stimmungsgehaltes als auch im freien Gebrauch der musikalischen Mittel. Die Arie Simons

29a.



ist daher mit Recht als der krönende Schlußstein des ganzen Werkes zu betrachten. Der darauffolgende Chor spiegelt den Eindruck wieder, den die vorhergehende Mahnung machen muß: demütig bittet der Mensch

um des Himmels Huld und Gnade. Musikalisch ist dieser Schlußchor noch bemerkenswert durch die Verteilung auf Soloterzett und zwei getrennte 4stimmige Chöre, die sich aber zum Schlusse in der grandiosen Fuge

30.

Uns

Uns lei - te dei - ne Hand, o Gott ver- leih uns Stärk' und

lei- te dei - ne Hand, o Gott, ver - leih uns Stärk' und Muth.

Muth, ver - leih uns Stärk' und Muth,

wieder vereinigen.

Hugo Botstiber.

Samstag, den 29. Mai 1909

abends 7 Uhr

Festvorstellung im k. k. Hofoperntheater.

Zur Aufführung gelangen
unter Leitung des Herrn Hofoperndirektors **Felix v. Weingartner**:

G. B. Pergolese:

La serva Padrona

(Die Magd als Herrin).

Doktor Gandolfo . . . . Herr Friedrich Weidemann
Zerbine, seine Dienerin . . . . Frau Marie Gutheil-Schoder
Scacin, Bedienter . . . . Herr F. Frenzel

Joseph Haydn:

L'Isola disabitata

(Die wüste Insel).

Fernando . . . . Herr Artur Preuß
Konstanze, seine Gemahlin . . . . Frl. Signe v. Rappé
Silvia, Konstanzes jüngere Schwester . . . „ Berta Kiurina
Heinrich . . . . Herr Anton Moser

Joseph Haydn:

Lo speziale

(Der Apotheker).

Sempronio, Apotheker . . . . Herr Alexander Haydter
Mengone, in Diensten bei dem Apotheker . „ Fritz Schrödter
Grilletta, Sempronios Mündel . . . . Frau Marie Gutheil-Schoder
Volpino, ein junger, reicher Geck . . . . . Frl. Louise Michalek

Giovanni Battista Pergolese,

einer der genialsten italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, wurde am 3. Jänner 1710 zu Jesi bei Ancona geboren und starb — 26 Jahre alt — am 16. März 1736 zu Pozzuoli bei Neapel. Am Conservatorio dei poveri zu Neapel machte er seine Studien unter den hervorragenden Meistern der sogenannten neapolitanischen Schule Gaetano Greco, Francesco Durante und Francesco Feo. In seiner kurzen Lebenszeit zeigte er, wie jedes Genie, außerordentliche Fruchtbarkeit. Zwölf Opern, zwei doppelchörige und drei andere Messen, ein Stabat Mater, viele kleinere Kirchenwerke, eine Anzahl weltlicher Kantaten, zwölf Trios für Streichinstrumente u. a. geben Zeugnis davon ab. Unter ihnen ragen zwei hervor, ein geistliches und ein weltliches, die, grundverschieden im Inhalt, aber gleich vollkommen in Erfindung und Ausführung, schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts einen Weltruf erlangt haben und, trotz allen Wandels des musikalischen Geschmacks in einer so langen Zeit, lebendig geblieben sind bis auf den heutigen Tag. Diese sind: das »Stabat Mater« und die »Serva Padrona«.

Das »Stabat Mater«, Pergoleses letztes Werk, verdankt seinen Ruf und seine unverwüstliche Beliebtheit der beseligenden Innigkeit seiner Melodien, der scharf umgrenzten, elegischen, religiösen Stimmung, dem ausgezeichneten wohllautgesättigten Tonsatze und der Schlichtheit der Kunstmittel. Wie zu Haydns Zeiten der Musikschriftsteller und Dichter Wilhelm Heinse in seinem musikalischen Roman »Hildegard von Hohenthal« das »Stabat Mater« seiner Einfachheit, Wahrheit und Keuschheit wegen einem Gemälde von Raphael gleichstellt und meint, es übertreffe alles von Pergolese, werde »auch noch lange bleiben«, sei ein »originelles Meisterstück unter den klassischen Werken der Kirchenmusik, ganz gemacht für ungeheuchelte Christen, weil so wunderbar viel christliches Gefühl darin liege« — so nennt heute noch Hugo Riemann, einer der gelehrtesten und im musikalischen Urteil objektivsten Männer unserer modernen Musikwissenschaft dieses Werk »eine stimmungsvolle, auch hinsichtlich des Satzes höchst interessante Komposition, die Pergolesis Namen noch lebendig erhalten wird, auch wenn seine ‚Serva Padrona' vergessen ist«. Diese aber denkt gar nicht daran.

La serva padrona.

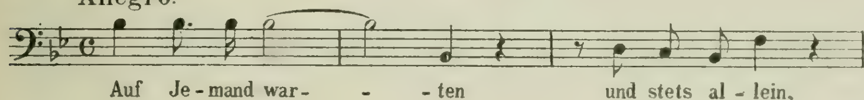
Intermezzo in zwei Akten

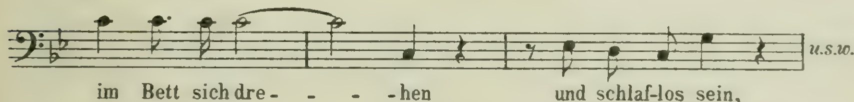
komponiert im Jahre 1731, gehört zur Gattung jener kleinen, heiteren Singspiele, die in Italien im 17. und 18. Jahrhundert in den Zwischenakten ernster Opern aufgeführt zu werden pflegten, um dem Publikum Abwechslung und Unterhaltung zu bieten, und im Kontrast, der sich aus ihrem flotten, meist dem Alltagsleben entnommenen Inhalt und dem pathetischen, stets etwas schwerfälligen, mythologischen oder historischen Stoff der großen Oper ergab, das sicherste Mittel zündender Wirkung hatten. Solche Intermezzi waren anfangs einaktig und jeder Zwischenakt brachte ein neues. Dann nahmen sie ab und zu auch zwei Zwischenakte in Anspruch, so daß sich das heitere Spiel ganz in die Pausen des ernsten einschachtelte und lösten sich nach und nach bei zunehmender Pflege durch gute Komponisten und wachsender Freude des Publikums an ihrer Natürlichkeit, zu selbständigen Kunstwerken ab, es entstand die komische Oper. Zu dieser Entwicklung hat kein Werk so viel beigetragen, wie Pergoleses »Serva padrona«. Unterhaltend im Text (der im wesentlichen einem Lustspiel von Nelli nachgebildet ist), genial in der Erfindung, meisterhaft im Zusammengehen von Musik und Poesie, von einer verblüffenden Sicherheit in der musikalischen Charakteristik der Personen, übertraf es weitaus alles, was die Italiener in dieser anscheinend niedrigeren Kunstgattung hatten. Es war ein Meisterwerk geistreicher Melodie, eleganter Komik, dramatischer Wahrheit. In Neapel, wo es zuerst aufgeführt wurde, wurde es mit überschwenglichem Enthusiasmus aufgenommen und verbreitete sich rasch über alle italienischen Bühnen. Es war der größte Triumph in Pergoleses kurzem Leben. Aber den Siegeslauf seines Werkes über die ganze europäische Bühnenwelt hat er nicht mehr erlebt. Dieser fand, von Jahr zu Jahr steigend, seinen Höhepunkt, als eine kleine italienische Truppe, als deren hervorragendste Mitglieder die durch Jugend, Schönheit, leichtes Spiel und klare Stimme ausgezeichnete Anna Tonelli und die Sänger und Komiker Manellli und Cosimi genannt werden, 1752 aus Deutschland kommend, mit Aufführungen solcher Intermezzi in Paris im Théâtre Italien auftrat, und mit Pergoleses Werk fast zwei Jahre lang ununterbrochen Triumphe feierte. Der unwillkürliche Schlag, den die französische tragische Oper dadurch erlitt, reizte zum Widerspruch, und es entstand der berühmte Streit zwischen Buffonisten und Antibuffonisten, Anhängern der Italiener und Nationalen, in welchem Rousseau durch das temperamentvolle Eintreten für die neue Erscheinung eine große Rolle spielte und zu entscheidender Geltung kam, als er das italienische Wunderwerk in französischer Bearbeitung herausgab und, obwohl kein Musiker von Beruf, mit einem eigenen Kompositionsversuch

dieser Art »Le devin du village« gleichfalls außerordentlichen Erfolg erzielte. So half das Werk die Wege ebnen in Italien für die opera buffa, in Frankreich für die opéra comique, und hat dadurch seine musikgeschichtliche Bedeutung erlangt. Die in musikalischen Dingen damals von ihren romanischen Nachbarn noch sehr abhängigen Deutschen haben lange Zeit nur italienische Aufführungen dieses Werkes gehört. Deutsche Bearbeitungen kommen erst im 19. Jahrhundert vor.

Die ungemein einfache Handlung spielt sich zwischen zwei Personen ab. Die dritte ist stumm. Dr. Pandolfo, ein alter Junggeselle, wartet schon ungebührlich lang auf seine Schokolade:

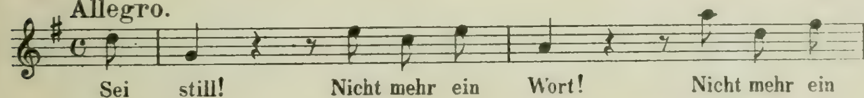
1. Allegro.





seinem Unmut läßt er freien Lauf, soweit er nicht Angst hat vor seiner schneidigen Haushälterin Zerbine. Sobald sie erscheint, weiß man auch gleich, welcher Art sie ist. Schlau bedient sie sich des Dieners, wenn sie den Herrn zurechtweisen will. Ihre erste Arie

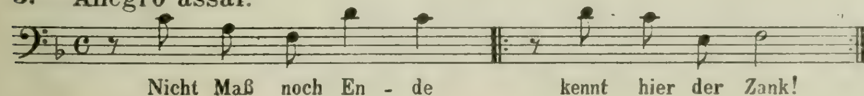
2. Allegro.





stammt aus der französischen Bearbeitung des Originals und ist von einem unbekannten Verfasser, hält aber den Stil des Ganzen sehr gut ein. Der Streit, den Zerbine heraufbeschwört, bringt Pandolfos Geduld zu Ende. Er will sich ermannen und sie verabschieden:

3. Allegro assai.





da wird sie weich und sucht mit feineren Mitteln ihn nach ihrem Willen zu lenken:

4. Allegretto.

Ei seht doch, seht, der Herr wird bö - se! Ge - mach kein Lär-men kein Ge - tö - se! Still! *u.s.w.*

Er aber bleibt fest und will sich lieber vermählen, als ihre Herrschaft länger ertragen. Natürlich meint sie, nur sie könne die Frau werden. Die Situation führt zum Duett:

5. Allegro.

Ich verstehe, denn ich se-he, wie voll Tücke diese Blicke schelmisch, schalkhaft *u.s.w.*

Sie meint es ernst; er spottet darüber, aber für ganz unmöglich hält er es doch nicht. (Hier schließt im Original der erste Akt.) Die folgende Ariette der Zerbine:

6. Andantino.

Jun-ge Mädchen, die am Fäd-chen ihr die Gril-len al - ter Tho-ren lenkt *u.s.w.*

eine zweite Einlage aus der französischen Bearbeitung, ist ganz allgemein gehalten, leitet aber die Szene gut ein, in der wir von Zerbinens listigem Kniff erfahren. Für den Fall seiner Vermählung mit einer andern, will sie selbst dasselbe tun und den ersten besten nehmen. Das geht dem Alten zu Herzen. Sie sucht seine Teilnahme zu steigern und freut sich doch herzlich seiner Schwäche. In ihrer zwischen Sentimentalität und sprudelnder Laune hin und her schwankenden Arie

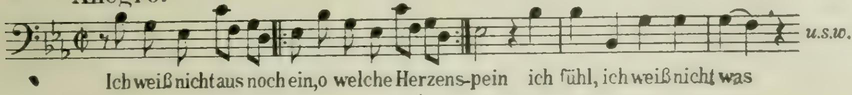
7. Larghetto.

Die-ser Trost, daß Sie mein ge - den - ken, mein ge - den - ken

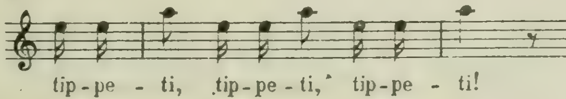
Allegro.

und Seht doch den Gim - pel, er traut mei - nen Schwän - ken

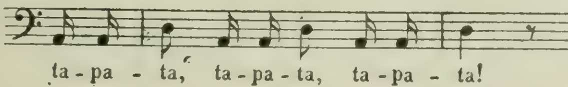
ist die musikalische Situationsmalerei Pergoleses auf der Höhe. Der Alte ist schon halb gewonnen. Noch einmal geht er mit sich zu Rate. Ein Rezitativ »Was für ein Mensch mag dieser Freier sein« und seine letzte Arie



zeigen die ganze Bedenklichkeit seiner Lage. Und wie überrascht er uns, wenn er sich in Tönen Verstand predigt, wie sie fünfzig Jahre später Mozarts Osmin anschlug, als er seinen Verstand rühmte! Beiden hat der Verstand wenig geholfen, schließlich siegt Zerbine und der Alte geht das Bündnis auch nicht gar so ungern ein. Wir hören's ja im Schlußduett, wie ihr das Herze schlägt:



und ihm:



Joseph Haydn's Opern.

Haydn als Opernkomponist ist uns heute eine unbekannte Größe. So sehr uns seine Oratorien noch erheben, so unübertrefflich uns seine Streichquartette erscheinen, so herzlich wir uns seiner Sinfonien erfreuen mögen, so oft wir auch seinen Messen in der Kirche begegnen, so wenig wir auch seine Sonaten und Trios in unserer musikalischen Bildung und bei der Erziehung eines edlen musikalischen Geschmacks entbehren könnten, so unverwüstlich uns in allen diesen Werken der Gedankeninhalt zu sein scheint, so weit verschollen und vergessen sind seine Opern. Selbst das in unsener Zeit so vorgeschrittene historische Studium hat sie noch wenig berührt. Und doch hatte er als fürstlich Eszterházyscher Kapellmeister reichliche Gelegenheit und die Pflicht, eine intensive Tätigkeit als Opernkomponist zu entfalten, und war als solcher, so lange er lebte, nicht nur am fürstlichen Hofe in Esterház, sondern in der ganzen musikalischen Welt verehrt und geachtet. Außer ihrer Geburtsstätte Eszterház begegnen wir seinen Opern zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien, Preßburg, Brünn, Graz, Prag, der seinerzeit berühmtesten Oper „Orlando“ auch in Berlin, Dresden, Frankfurt, München, Leipzig, Breslau, Hamburg, Bremen, Königsberg, Nürnberg. Doch waren seine Opern, wie er selbst gestand, zu sehr an das Personal und an die Verhältnisse des fürstlichen Theaters in Eszterház gebunden, als daß sie in der weiten großen Welt ein längeres Leben hätten haben können. Eszterház freilich gewann durch Haydns Tätigkeit und nicht in letzter Linie durch seine Opern und die glänzenden Aufführungen, in denen sie Haydn dort einer erlauchten Gesellschaft vorführen konnte, einen Weltruf. Eine kleine aber gewählte und vorzüglich geschulte Schar von Sängern und Sängerinnen, ein von ihm selbst erzogenes ihm künstlerisch wie menschlich innig ergebenes Orchester, eine mit allen technischen Errungenschaften der Zeit ausgestattete Bühne, standen ihm hier zu Gebote, und in seinen Zuhörern, denen er auch persönlich nahe stand, hatte er hochgebildete, kunstverständige und feinfühlige Beurteiler, deren Bemerkungen und Anregungen, deren Anerkennung und Beifall ihn heben und fördern mußte. Das Wort seiner erhabenen Gönnerin, der Kaiserin Maria Theresia: »Wenn ich eine gute Opera hören will, so gehe ich nach Eszterház«, ein Wort, das gewiß seinen weiten Weg in der musikalischen Welt gemacht hat, bezeichnet so recht seine in vielen Punkten so glückliche Lage.

Zwölf Werke sind es, an denen wir den Opernkomponisten Haydn und die künstlerische Art seiner Bühnenwerke besonders beobachten können. Sie stellen das Wesentlichste dar, was er auf diesem Gebiete geleistet hat.

1. »La canterina« (Die Sängerin), eine zweiaktige Buffo-Oper, 1766 komponiert, im Karneval 1767 aufgeführt, „um die königlichen Hoheiten zu unterhalten“ wie es auf dem Textbuch heißt. Leider wissen wir nicht, welche königl. Hoheiten es waren, deren Anwesenheit in Esterház damit gefeiert werden sollte. Es ist ein heiteres Spiel, eine harmlose Handlung. Gasparina, die Sängerin, hat zwei stürmische Bewerber, ihren Kapellmeister und einen wohlhabenden Kaufmannssohn und da sie nicht weiß, wem sie den Vorzug geben soll, nützt sie beide weidlich aus, läßt sich von ihnen reichlich beschenken und macht sich schließlich über beide lustig.

2. »Lo speziale« (Der Apotheker), siehe Seite 107.

3. »Le Pescatrici« (Die Fischerinnen), komische Oper in drei Akten, Text von Goldoni, komponiert und in Eszterház aufgeführt im Jahre 1770. Prinz Lindoro sucht, einem unsicheren Gerücht folgend, unter armen Fischersleuten die Erbin eines Fürstenthrones. Von Eitelkeit getrieben, meinen zwei der Fischerinnen gleich die Gesuchte zu sein und lassen es ihre Liebhaber hochmütig fühlen. Aber eine dritte, die von ihrer wirklichen Herkunft keine Ahnung hat, verrät diese unwillkürlich durch einen heroischen Zug und wird des Prinzen Gemahlin.

4. »L'infedeltà delusa« (Die getäuschte Untreue), burleske Oper in zwei Akten, zur Feier des Namenstages der verwitweten Fürstin Maria Louise Eszterházy, der Mutter des regierenden Fürsten, im Sommer 1773 aufgeführt. Ein alter Landmann will seine Tochter, die in einen armen Jungen verliebt ist, an einen wohlhabenden Freier verkuppeln, um den sich auch eine lebensfrohe Nebenbuhlerin bewirbt. Diese weiß es durch List und Schlauheit zu allerhand Verkleidungsszenen der Beteiligten zu bringen, der Alte wird hintergangen und muß gute Miene machen, nachdem die Liebespaare ihr Ziel erreicht haben. Diese Oper war es, die im Herbst 1773 aus Anlaß der Anwesenheit der Kaiserin in Eszterház wiederholt und von ihr mit dem oben erwähnten Ausspruch ausgezeichnet wurde.

5. »L'incontro improvviso« (Die unvermutete Zusammenkunft), komische Oper in drei Akten, nach dem Französischen des Dancourt von Karl Friberth, dem ersten Tenoristen der fürstlich Eszterházyschen Kapelle, gedichtet, im Sommer 1775 zur Feier der Anwesenheit des Erzherzogs Ferdinand, Sohnes der Kaiserin Maria Theresia, und seiner Gemahlin Maria Beatrice in Eszterház aufgeführt. Es ist der Stoff der Gluckschen, für den Wiener Hof 1764 geschriebenen Oper, »Die Pilgrimme von Mekka«. Die persische Prinzessin Rezia, Favoritin des ägyptischen Sultans, erprobt die Treue ihres Geliebten, des Prinzen von Balsora durch verschiedene Prüfungen, entflieht mit ihm, wird aber durch einen Diener an den Sultan verraten, mit ihrem Liebsten auf der Flucht ergriffen, zum Tode verurteilt, dann aber doch, ob ihrer Fürbitte für den eigenen Verräter, vom gutmütigen Sultan begnadigt.

6. »Il mondo della luna« (Die Welt des Mondes), burleske Zauber- und Ausstattungsoper in drei Akten, Text von Goldoni, zur Feier der Vermählung des Grafen Nikolaus Eszterházy, zweiten Sohnes des regierenden Fürsten, mit Gräfin Maria Anna Franziska von Weißenwolf im Sommer 1777 in Eszterház aufgeführt. Ein beschränkter Alter, der seine zwei heiratsfähigen

Töchter streng bewacht, wird von deren Liebhabern bei seiner grenzenlosen Schwäche für die Astronomie gepackt, durch einen Schlaftrunk in den Mond versetzt, und hier durch die unglaublichsten Verkleidungsgaukeleien gezwungen, zur Verbindung der Liebenden seine Zustimmung zu geben. Da preisen alle des Mondes Macht.

7. »La vera costanza« (Die wahre Beständigkeit), komische Oper in drei Akten, Text von Francesco Puttini und dem fürstlich Eszterházyschen Dekorationsmaler Pietro Travaglia, ursprünglich für das Wiener Hoftheater komponiert, aber zum erstenmal doch in Eszterház aufgeführt im Frühjahr 1779. Die Liebestreue zwischen einem intelligenten Fischermädchen und einem Grafen siegt gegen alle Intrigen und Hindernisse, die ihr von adeliger, wie von bäuerlicher Seite entgegengestellt werden, und führt zum eigenen Bunde, wie zu dem eines beteiligten gräflichen und eines bäuerlichen Paares. Zu Haydns Lebzeiten eine der beliebtesten Opern von ihm, mehrfach auch in deutscher Sprache aufgeführt und als »Laurette« in französischer Bearbeitung 1791 in Paris gegeben; einzelne Gesänge daraus wurden in Wien im Klavierauszug veröffentlicht und fanden große Verbreitung.

8. »Isola disabitata« (Die wüste Insel), siehe Seite 102.

9. »La fedeltà premiata« (Die belohnte Treue), komische Oper in zwei Akten, zur Feier der Einweihung des nach dem Brande von 1779 mit erneuter Pracht wieder aufgebauten fürstlichen Theaters am Namenstage der Kaiserin (15. Oktober) 1780 zum erstenmal in Eszterház aufgeführt. Die Göttin Diana hat die Gegend von Kuma mit der Pest und dem Tribut jährlicher Menschenopfer bestraft, weil ihr eine Nymphe, die sich ihrem Dienst geweiht hatte, von irdischer Liebe hingerissen, untreu ward. Was Liebe verschuldete, muß Liebe büßen. Liebestreu bis in den Tod versöhnt nach vielen Prüfungen und Wirrnissen die Göttin und befreit Kuma von der furchtbaren Plage. In deutscher Übersetzung wurde diese Oper mehrmals auch in Wien, Preßburg und Graz gegeben, und in einer starken Umarbeitung unter dem Titel »Der Freybrief« in anderen deutschen Städten aufgeführt.

10. »Orlando Paladino« (Ritter Roland), heroisch-komische Zauberoper in drei Akten, Text von Nunziato Porta, für einen erwarteten hohen Besuch komponiert, aber, als dieser ausblieb, ohne weitere äußere Veranlassung in Esterház 1782 aufgeführt. Orlando, in die Königin Angelica verliebt, setzt alles daran, sie zu gewinnen. Nicht das Versteck, in dem sie sich mit ihrem Geliebten Medoro verborgen hält, nicht die Hilfe des Königs Rodomonte, der sich ihr zum Schutz anbietet, können sie vor Orlando retten; erst die Werke der Zauberin Alcina haben Erfolg. Sie versetzt Orlando in die Unterwelt, wo er die Erinnerung an Angelica verliert, sich seiner Ritterpflicht bewußt wird und das von Wilden bedrängte Liebespaar befreit. Diese seinerzeit bekannteste Oper Haydns ist 1799 in einem deutschen Klavierauszug erschienen, der die meisten Gesänge daraus enthielt und sehr verbreitet war.

11. »Armida«, heroische Oper in drei Akten, Ende 1783 komponiert, im Februar 1784 in Eszterház aufgeführt, die letzte Oper, die Haydn für das fürstliche Theater geschrieben hat. Der Text ist der berühmten Er-

zählung in Tassos befreitem Jerusalem nachgebildet. Der König von Damaskus verspricht seine Nichte, die schöne Zauberin Armida, dem Befreier seiner Stadt von den sie belagernden Kreuzrittern. Rinaldo, der mächtigste unter diesen, verfällt der Zauberei, will die Schöne gewinnen und beschließt, gegen die Eigenen zu kämpfen. Doch gewinnen ihn seine Freunde wieder, indem sie ihm den diamantnen Schild vorhalten. Dieser übt den größten Gegenzauber aus und führt den Helden auf den Weg der Ehre. Alle Zaubermittel Armidas versagen nunmehr; Rinaldo zieht mit den Kreuzfahrern, Armida fällt ohnmächtig in ihres Oheims Arme. Auch diese Oper wurde außerhalb Esterház durch Aufführungen in deutscher Sprache bekannt. Haydn selbst schrieb an seinen Verleger: »Man sagt, es seye bishero mein bestes Werk.«

12. »Orfeo ed Euridice« eine Oper, die Haydn bei seinem zweiten Aufenthalte in London 1794 95 geschrieben, aber nicht vollendet hat. Das überaus schöne Fragment aus der Zeit von Haydns größter Meisterschaft wurde in der Original-Partitur und in einem deutschen Klavierauszug von Breitkopf und Härtel in Leipzig veröffentlicht. Die erste nachweisbare Aufführung war in Königsberg, am 29. Oktober 1808 als Akademie zum Ersatz der beim Brande des Schauspielhauses zugrunde gegangenen Instrumente.

Zwei dieser Werke, ein ernstes und ein heiteres, sollen bei unserem Haydn-Feste wieder aufleben und als Beispiele dienen von Haydns dramatischer Musik: »Isola disabitata« und »Lo speziale«.

L'Isola disabitata.

(Die wüste Insel.)

Text von Pietro Metastasio.

Haydn komponierte dieses Werk im Herbst 1779 und führte es am Namenstage seines großes Förderers und Gönners des Fürsten Nikolaus Eszterházy, am 6. Dezember 1779, in Eszterház auf. Kurze Zeit vorher, am 18. November, hatte ein furchtbarer Brand einen Teil des Schlosses und damit das ganze Theater samt Garderobe, Instrumenten und Musikalien vernichtet. Die Aufführung dürfte daher im Festsaale des Schlosses veranstaltet worden sein, was dem Werke, das nur eine einzige, bescheidene Dekoration verlangt, keinen Abbruch tat. Diese war natürlich von der Erfindung des in fürstlichen Diensten stehenden Pietro Travaglia.

Es war das erste- und einzigemal, daß Haydn eine größere Dichtung Pietro Metastasios in Musik setzte. Wie innig mag er dabei an den berühmten, hochverehrten und vortrefflichen Mann gedacht haben, dessen persönlicher Förderung er sich als junger, armer und aufstrebender Musiker vor etwa 25 Jahren zu erfreuen gehabt hatte! Damals wohnte er unter einem Dache mit Metastasio im Michaelerhause am Ende des Kohlmarktes und wurde von diesem als Klavierlehrer der hochbegabten Marianne von Martinez empfohlen. Durch Metastasio lernte er auch den berühmten italienischen Opernkomponisten und Gesanglehrer Porpora kennen und im Verkehr mit beiden hatte er die für einen Musiker seiner Zeit unerläßliche Sicherheit in der Verwendung und Behandlung der italienischen Sprache gewonnen. Seine ganze schwere Jugendzeit stand vor ihm auf, wenn er an Metastasio dachte.

Auf jeder Seite verrät die Partitur, mit welcher Liebe Haydn an diesem Werke gearbeitet hat. Der Stoff selbst muß ihn besonders angezogen haben. Zum erstenmal beschäftigte er sich mit einem ernsten Opernstoff, bei dem der Gang der Entwicklung weniger in äußeren Ereignissen als in inneren, seelischen Vorgängen, im Wechsel der Stimmungen der handelnden Personen zu verfolgen war. Es lag bei diesem Stoffe nahe, dem begleiteten Rezitativ, als der dem Stimmungsausdruck gefügigsten musikalischen Form, eine hervorragende Rolle zuzuweisen, und gerade dieses fesselt uns in der »Isola disabitata« am meisten. In keinem seiner dramatischen Werke hat Haydn die Innigkeit dieser Rezitative übertroffen. Geht auch viel von der Schönheit der Deklamation durch die Übersetzung in die deutsche Sprache verloren, so bleibt doch ihr natürlicher, ungekünstelter, weil höchst kunstvoller Gang, ihre Schmiegsamkeit an die Situation, ihre Anmut, ihr durchaus vollkommener Gefühlsausdruck

bewunderungswürdig. Und gerade dadurch, daß diesem hochentwickelten begleiteten Rezitativ eine so große, fast überwiegende Stelle eingeräumt ist, steht die »Isola disabitata« unter Haydns Opern einzig da.

Haydn selber legte auf seine Arbeit besonderen Wert. In einem Briefe an seinen Wiener Verleger Artaria schreibt er, seiner Pariser Verbindungen gedenkend, »daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht ebensowenig in Wien". Im Jahre 1785 schickte er eine Abschrift der Partitur an die philharmonische Akademie in Modena, von der er einige Zeit vorher zum Mitglied ernannt worden war; eine andere an den spanischen Hof, der ihm bald darauf ein wertvolles Zeichen der Anerkennung zukommen ließ. In demselben Jahre wurde das Werk an Haydns Namenstag (19. März) von dem Violoncell-Virtuosen Willmann im k. k. National-Hoftheater in Wien als Akademie aufgeführt.

Die erste Aufführung des Werkes in Eszterház, in dem improvisierten ungewohnten Raume, muß überdies für Haydn noch einen besonderen, ganz persönlichen Reiz gehabt haben. Es wurde in folgender Besetzung gegeben:

Constanze . . . . Barbara Ripamonti.
Silvia . . . . Luigia Polzelli.
Gernando . . . . Andrea Totti.
Enrico . . . . Benedetto Bianchi.

Zum erstenmal sang die Polzelli in einer neuen Oper von Haydn. Sie war eine junge Frau von 20 Jahren, die mit ihrem Gatten, einem in Jahren schon vorgerückten Violinisten, noch nicht lang im fürstlichen Engagement stand. Eine gebürtige Neapolitanerin, nicht gerade schön, auch nicht ungewöhnlich begabt, aber von sehr einnehmendem Wesen, gab sie Rollen zweiten Ranges, Mezzosopranpartien, und bezog ein bescheidenes Gehalt. Haydn, dessen Frau bekanntlich in der Musikschichte einen ähnlichen Ruf genießt, wie die Frau des weisesten der Weisen im klassischen Altertum, war in heftiger Liebe zur Polzelli entbrannt und stand unter ihrem Banne sein ganzes Leben lang. Als der Fürst das ungleiche Ehepaar, dessen Leistungen ihm nicht genügt zu haben scheinen, entlassen wollte, war Haydn ihr Fürsprecher, und sie blieben bis zur Auflösung der Kapelle nach des Fürsten Tode. Dann verschaffte Haydn seiner Polzelli Engagements auf kleineren italienischen Bühnen und sorgte für ihr Alter selbst über seinen Tod hinaus. So rührend sich seine Neigung bis in seine spätesten Tage in seinen Briefen an die Polzelli ausspricht, so wenig können wir uns des Eindruckes erwehren, daß sie es wohl verstand, auf ihren materiellen Vorteil bedacht zu sein. Und das hatte mit ihrem Singen die Silvia in der »Isola disabitata« getan!

In durchaus ernsten Tönen hält sich schon die Einleitung zu dieser Oper. Sie ist in der Form der alten italienischen Ouvertüre gehalten, mit einigen breiten, den Ernst des Stoffes andeutenden Takten zum Eingang. Im Allegro wird das Hauptthema

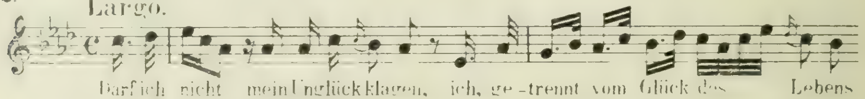


zuerst in der Moll-, dann in der Dur-Tonart verwendet und ihm in dieser auch ein sanfteres Gegenmotiv beigesellt. Als Zwischensatz erscheint ein menuettartiges Allegretto, worauf mit dem Hauptthema ein kurzer, lebhafter Abschluß gemacht wird.

In der ersten Szene sehen wir Constanze beschäftigt, eine Inschrift über ihr Schicksal an dem Felsen zu vollenden. Ihr Rezitativ wird vom Orchester in dunklen weichen Tonarten begleitet.

Zur zweiten Szene tritt Silvia auf. Mit ihrem munteren Wesen ändert sich Tonart und Bewegung der Musik. Der Gegensatz zwischen ihrem Wesen und dem der unglücklichen Constanze tritt in der Musik scharf gezeichnet hervor. Immer mehr neigt Constanze aus dem Rezitativischen ins Melodische, da sie ihrer heiteren Schwester den Grund ihres Leidens erklären will. Aber erst der zweite melodische Ansatz führt zur wirklichen Arie, in der sich ihr Gefühl, ihre Lage ausspricht:

2.



Sie will mit ihrem Schmerz allein sein und wendet sich ab, Silvia in Gedanken und Ratlosigkeit zurücklassend. Diese will ihr folgen, da wird sie mit Entsetzen das Herannahen fremder Wesen gewahr. Das Rezitativ steigert sich zu stürmischer Bewegung. Nie sah sie noch dergleichen Erscheinung. Die ans Land Steigenden, Heinrich und Fernando, hält sie für Beherrscher des Meeres und versteckt sich in großer Furcht.

Dritte Szene. Fernando erkennt das Land, wo er die Gattin verlor, wo er überwältigt und geraubt wurde, und eilt auch gleich, sie oder ihr Grab zu finden. Heinrich erzählt im Rezitativ sein Verhältnis zu Fernando und in einer heroischen Arie

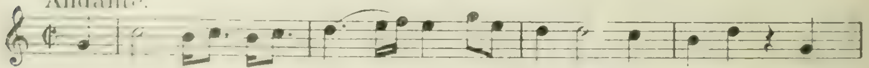
3.

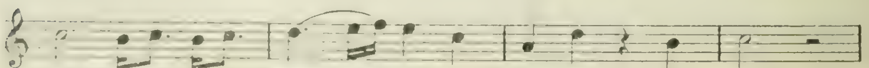


wie sehr er durch die Ehre gebunden ist, seinem Freunde in allen Gefahren beizustehen. Er eilt ihm auch sofort nach.

Nun tritt, vierte Szene, Silvia vor, die die beiden Männer nicht aus dem Blick gelassen. Was ihr die Schwester, im Wahne, von ihrem Gatten böswillig verlassen worden zu sein, über Männerart eingeprägt, zieht sie in schwankendem Rezitativ in Zweifel, denn schon fühlt sie die Neigung sich regen für die edle Gestalt des scharf beobachteten Heinrich. In ihrer den ersten Akt abschließenden Arie

4.

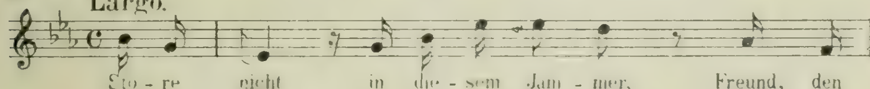


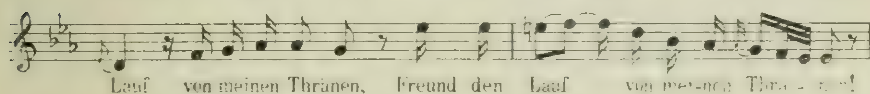


spricht sich die zaghafte, ängstliche Empfindung aus. Die hellere Tonart scheint Gutes zu verheißen.

Den zweiten Akt eröffnet ein längerer Dialog zwischen den beiden Freunden. In einem wehmütigen Rezitativ klagt Fernando, daß seine Mühe vergeblich war. Sein Blick fällt auf die unvollendete Inschrift und er hält Constanze für tot. Heinrich, der ihn hier wiederfindet, sucht ihn zu trösten. Seine Aufforderung zur Heimfahrt beantwortet Fernando mit dem Entschluß, an derselben Stelle zu sterben, wie Constanze, Heinrich möge die Nachricht davon seinem alten Vater bringen. In der Arie

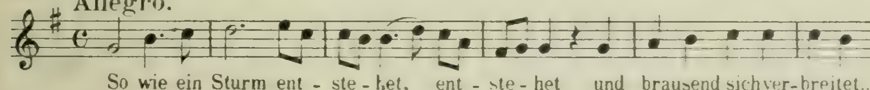
5.





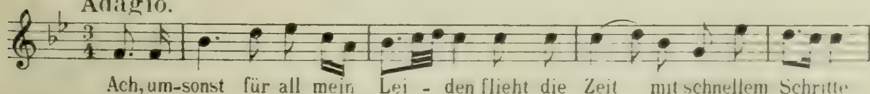
spricht er in weichen, entsagungsvollen Tönen seinen endlosen Schmerz, sein Todessehnen aus. Da er sich in Verzweiflung entfernt, will ihn Heinrich mit Hilfe seiner Schiffsleute gewaltsam zu Schiffe bringen. Da tritt Silvia, Constanze suchend, auf. Ihr Auftritt wird mit demselben Motiv im Orchester begleitet, wie im ersten Akt. Nur hat es hier, ganz ihrem Wesen entsprechend, weniger Flüchtigkeit wie dort. Heinrich verscheucht ihre Furcht, erfährt von ihr, daß Constanze lebt, teilt ihr Fernandos Schicksal mit und trennt sich nur schwer von ihr, um dem Freunde nachzuspüren. Nun offenbart sich Silvias verändertes, gefesteteres Wesen in einer Arie mit vorangehendem, aus ihren Motiven gebildeten Rezitativ.

6.



Gegen diese hellen, lebhaften Töne heben sich sanft die milden Klänge ab, unter denen nach Silvias Abgang Constanze auftritt. Sie hebt gleich mit einer Arie an:

7



in der sie sich dem erlösenden Tode nahe fühlt, und wendet sich in einem kurzen Rezitativ zur Vollendung der Inschrift. Ohne sie zunächst zu bemerken, tritt Fernando mit ähnlichen Gefühlen, daher auch mit derselben Melodie auf. Bald wird er sie gewahr und ein bewegtes Rezitativ setzt ein. Bei seinem Anblick fällt sie in Ohnmacht. Seine besorgten Ausrufe begleitet eine Solovioline, gleichsam das zarte Leben andeutend, das in ihr noch schlummert. Er eilt Hilfe zu holen. So findet Heinrich die Hilf-

lose und erzählt ihr, als sie zu sich kommt, daß ihr Gatte sie nicht verlassen, sondern ihr geraubt ward, aber treu geblieben sei. Auch Silvia tritt auf und ihr folgt rasch Fernando, die Gattin endlich wieder gewinnend. Das Glück der beiden wird zum Muster für Heinrich und Silvia; ihr Rezitativ ist von einer ausdrucksvollen Melodie des Orchesters durchzogen



aus der die Tiefe und Wärme ihrer Empfindungen spricht. Zum Beschluß folgt ein Quartett, in dem zuerst jedes der beiden Paare mit der ihm zugeteilten Melodie stimmenweise abwechselt, immer von Soloinstrumenten im Orchester unterbrochen, dann die Stimmen zum gemeinsamen Gesang verbunden werden, dessen Bewegung sich nach und nach zum Ausdruck allgemeiner Freude steigert.

Von ganz anderer Art ist

Lo speziale.

(Der Apotheker.)

Text von Carlo Goldoni.

Haydn schrieb dieses lebensvolle, musikalische Lustspiel im Jahre 1768 und führte es im Herbste dieses Jahres in Eszterház auf. Die Besetzung war

Sempronio . . . . Carlo Friberth.
Mengone . . . . Leopoldo Dichtler.
Griletta . . . . Maddalena Spangler.
Volpino . . . . Barbara Dichtler.

Unter diesen war Karl Friberth eines der ausgezeichneten Mitglieder der fürstlichen Kapelle. Er war der Sohn eines Schullehrers in Wullersdorf (Niederösterreich) und wurde 1759 als Tenorist in die Kapelle aufgenommen, nachdem er in Wien von Bonno im Gesang, von Gassmann in der Komposition gebildet worden war, und sich als Tenorist sowohl im Stefansdom als bei den Opernvorstellungen in den kaiserlichen Lustschlössern einen guten Ruf erworben hatte. Jahrelang war er der bedeutendste Sänger des Fürsten Eszterházy, betätigte sich auch als Librettist und war daher für Haydn unschätzbar, so daß sie die intimsten Freunde wurden. Und Sempronio bewarb sich nicht nur in Haydns Oper um Griletta, sondern auch in Wirklichkeit; hier aber auch mit mehr Glück und Verstand, denn bald nach der Aufführung nahm er Magdalena Spangler, die nicht lange vorher als dritte Sopranistin engagiert worden war, zur Frau. Acht Jahre wirkte das Paar gemeinsam in fürstlichen Diensten unter Haydn, dann ging Friberth als Kirchenkapellmeister nach Wien, wo er in der Pfarrkirche am Hof, in der Universitäts- und in der Minoritenkirche als Komponist und Dirigent tätig war. Papst Pius VI. verlieh ihm 1796 den Orden vom goldenen Sporn. Er war auch ein hervorragender Gesanglehrer und erwarb sich die größten Verdienste um die Verwaltung des zur Versorung von Musikerwitwen und -waisen bestimmten Vermögens der »Tonkünstler-Societät«. Hochgeachtet und verehrt als Künstler wie als Mensch, starb er im hohen Alter 1816 in Wien.

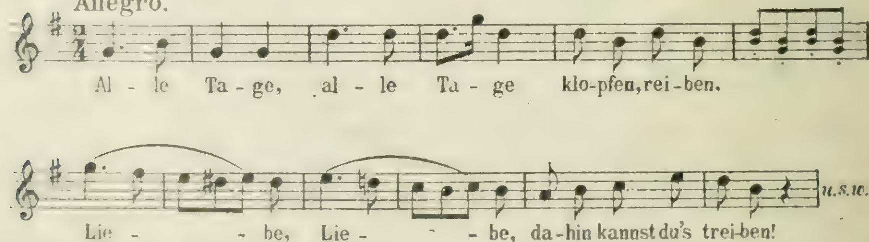
Auch das Sängerpaar Dichtler wird unter den besten in Eszterház genannt. Leopold war als zweiter Tenorist, aber mit bedeutendem Gehalt angestellt, weil er das am meisten beschäftigte Mitglied der Kapelle war. Besonders betraf dies Haydns Opern. Vielleicht war seine Stimme nicht besonders schön; aber nach den für ihn geschriebenen Partien Haydns muß sie biegsam und umfangreich gewesen sein und das hohe c mit

Leichtigkeit erreicht haben. Auch an sein Spieltalent werden bedeutende Anforderungen gestellt. In vorgerückteren Jahren war er in der Kapelle als Violinist tätig. Seine Frau, geborene Barbara Fux, war auf der Bühne ebenso verwendbar wie in der Kirche. Auch für sie hat Haydn mehrere Partien geschrieben. Die Erinnerung an ihr tragisches Ende war in der fürstlichen Kapelle lange wach. Als sie 1776 in der Oper »L'isola d'amore« (Die Liebesinsel) als Belinde auftrat, stürzte sie mitten im Gesang mit einem Aufschrei plötzlich tot nieder.

Im März 1770 finden wir Haydn mit der fürstlichen Kapelle in Wien, um seine Oper »Lo speziale« aufzuführen. Dies geschah aber nicht im Theater, sondern in einem Privathause, bei Gottfried Freiherrn von Sumerau, in der damals noch wenig bebauten Vorstadt Mariahilf, Hauptstraße Nr. 12 »Zum weißen Stern«. Es war das erstemal, daß sich die fürstliche Kapelle unter Haydn in Wien hören ließ, und der Erfolg war so ehrenvoll, daß die Aufführung gleich am nächsten Tage »auf hohes Begehren« in Form einer musikalischen Akademie — wie wir heute sagen: Konzert — »im Beysein vieler hoher Herrschaften mit ganz besonderem Beyfall wiederholt« wurde. »Dies hat,« so lautet der Bericht im ‚Wiener Diarium' (heute ‚Wiener Zeitung') »Herrn Capellmeister Haydn, dessen grosse Talente allen Musikliebhabern zur Genüge bekannt sind, wie nicht minder sämmtlichen Virtuosen« — womit natürlich in erster Linie die Sänger gemeint sind — »zur vorzüglichen Ehre gereichet.«

»Der Apotheker« ist die einzige Oper Haydns, die in unserer Zeit wieder lebendig geworden ist. Das ist das Verdienst von Dr. Robert Hirschfeld in Wien, der im Jahre 1892 aus Anlaß der internationalen Musik- und Theaterausstellung an eine Übersetzung und Einrichtung dieser ursprünglich dreiaktigen Oper ging und damit 1895 im Dresdener Hoftheater vor die Öffentlichkeit kam, wo die Oper unter von Schuchs Leitung am 22. Juni zum erstenmal gegeben wurde. Der Erfolg bewies die glückliche Idee. In Hirschfelds Bearbeitung wurde die Oper bald in Wien und Hamburg gebracht und auf den meisten deutschen Bühnen in den Spielplan aufgenommen. Diese Bearbeitung liegt auch unserer Aufführung zugrunde.

Ohne besondere Einleitung fängt das Spiel gleich mit Mengones erster Arie an:



Aus Liebe ist er Apothekergehilfe geworden und seine Lage wird uns im Rezitativ erst recht klar, wo ihm seine beiden Rivalen, sein Meister Sem-

pronio und Volpino entgegentreten. Für diesen muß er zwei fingierte Rezepte ausführen. Er kürzt sich die Arbeit mit der Überlegung:

2.

Allegro assai.

Sitzt Ei-nem hier im Kopf das Weh, so neh-men wir von die-sen Thee, ver-

darb er gar den Ma-gen sich, Rha-bar-ber hilft si-cher-lich u. s. w.

und eilt in die Küche. Griletta kommt vorbei und an ihren schnippischen Antworten merkt Volpino, woran er ist. Ihre Arie

3.

Moderato.

Will euch nicht be-trü-ben, - ar-mer, ar-mer Wicht! u. s. w.

aus Ironie und Gefühl gemischt — eines der schönsten Stücke in der Oper — bringt ihn zu Verzweiflung und Raserei. Seinem Wesen entsprechend kommt diese nur komisch zum Ausdruck:

4.

Presto.

Wo Lie-bes-göt-ter lachten, stürmt Haß auf, Haß und ver-ach-ten! u. s. w.

Er stürzt ins Freie. Mengone und Griletta, die sich flüchtig treffen, werden von Sempronio überrascht. Er hält sie zu Geschäftsarbeiten an und widmet sich wieder seinem politischen Studium. Diese Situation führt zu einem anmutigen, feinen Terzett:

5.

Andante moderato.

So viel tau-send fei-ner Kör-ne-lein in die Scha-le je-tzo

ein-zu-streun, so viel Seuf-zer nach der Liebsten mein, barg ich tief in mei-ner Brust

in dem das zärliche Einverständnis der Liebenden, vom Alten kontrolliert und schließlich heftig gestört wird. (Im Original schließt hier der erste Akt.) Er treibt sie auseinander. Da kommt Volpino mit seinem Türkenmärchen:

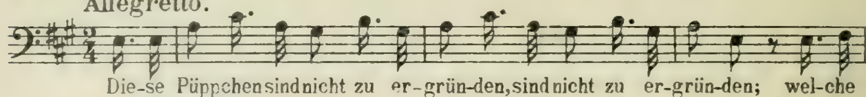
6.

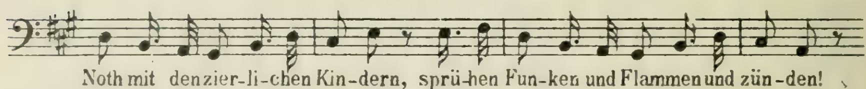
Allegretto.

Es kam ein Pascha ins Tür-kenland vom gro-ßen Sul-tan hie-her gesandt

Das paßt dem Alten sehr wohl. Volpino mag dem Pascha nur schnell Ja sagen. Nur um Griletta ist er besorgt. Denn:

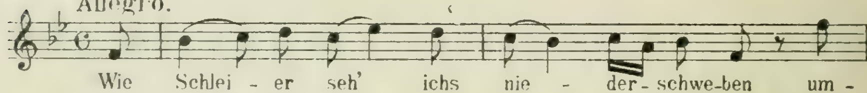
7.
Allegretto.

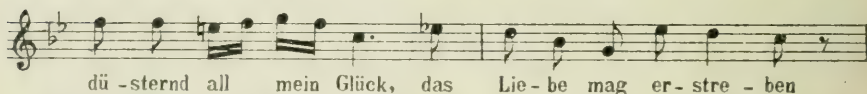




Drum schickt er Mengone um einen Notar. Griletta weiß nicht, wie ihr wird. Wehmut und Ärger befällt sie, denkt sie an Mengones Mutlosigkeit:

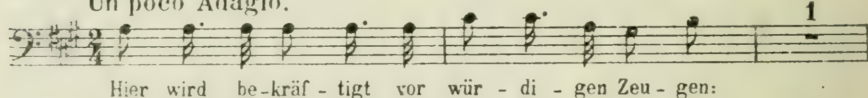
8.
Allegro.





Um ihn zu reizen und durch Widerspruch zum Handeln anzueifern, sagt sie dem Alten scheinbar Ja. Da kommt auch schon Volpino, der gelauscht hat, als Notar verkleidet, herein. Dem Alten eben recht. Aber kaum soll er ans Schreiben gehen, als Mengone, gleichfalls als Notar, erscheint. Das Quartett, das sich entspinnt:

9.
Un poco Adagio.





schließt im Original den zweiten Akt ab. Es bildet den Wendepunkt der Handlung, denn die Betrüger werden entlarvt. In seiner Spannung und Steigerung zählt es zu den besten Szenen in Haydns Opern. Aus dem bösen Gang der Dinge zieht Mengone die Lehre, daß er handeln muß. Die Gelegenheit dazu bietet ihm unwillkürlich sein Nebenbuhler Volpino, der als Türkenführer erscheint. Es entwickelt sich eine äußerst lebhafte, drastische Szene mit türkischer Musik:

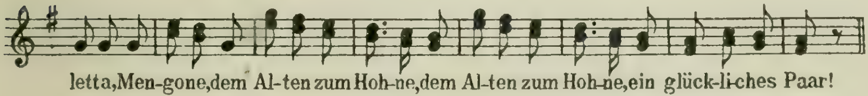
10.
Allegretto.



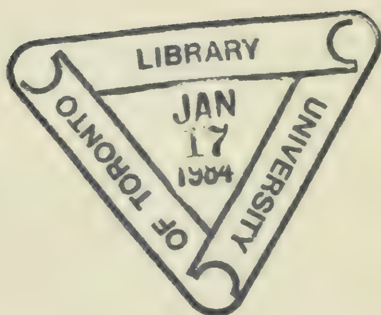
Der Alte wird von den Türken in die Enge getrieben, auf Griletta zu verzichten; er bleibt standhaft, bis sie seinen Laden zu plündern beginnen. Da befreit ihn Mengone durch Entlarvung Volpinos mit Hilfe der Nachbarn und Hausleute, und erhält Griletta. Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen. Schlußchor:

11.





Eusebius Mandyczewski.


LIBRARY
JAN
17
1964
UNIVERSITY
OF TORONTO

Im Selbstverlage des Festkomitees.

Druck von R. v. Waldheim in Wien.

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
H4I55
1909
c.1
MUSI

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

UTL AT DOWNSVIE
D RANGE BAY SHLF POS
39 13 07 20 11